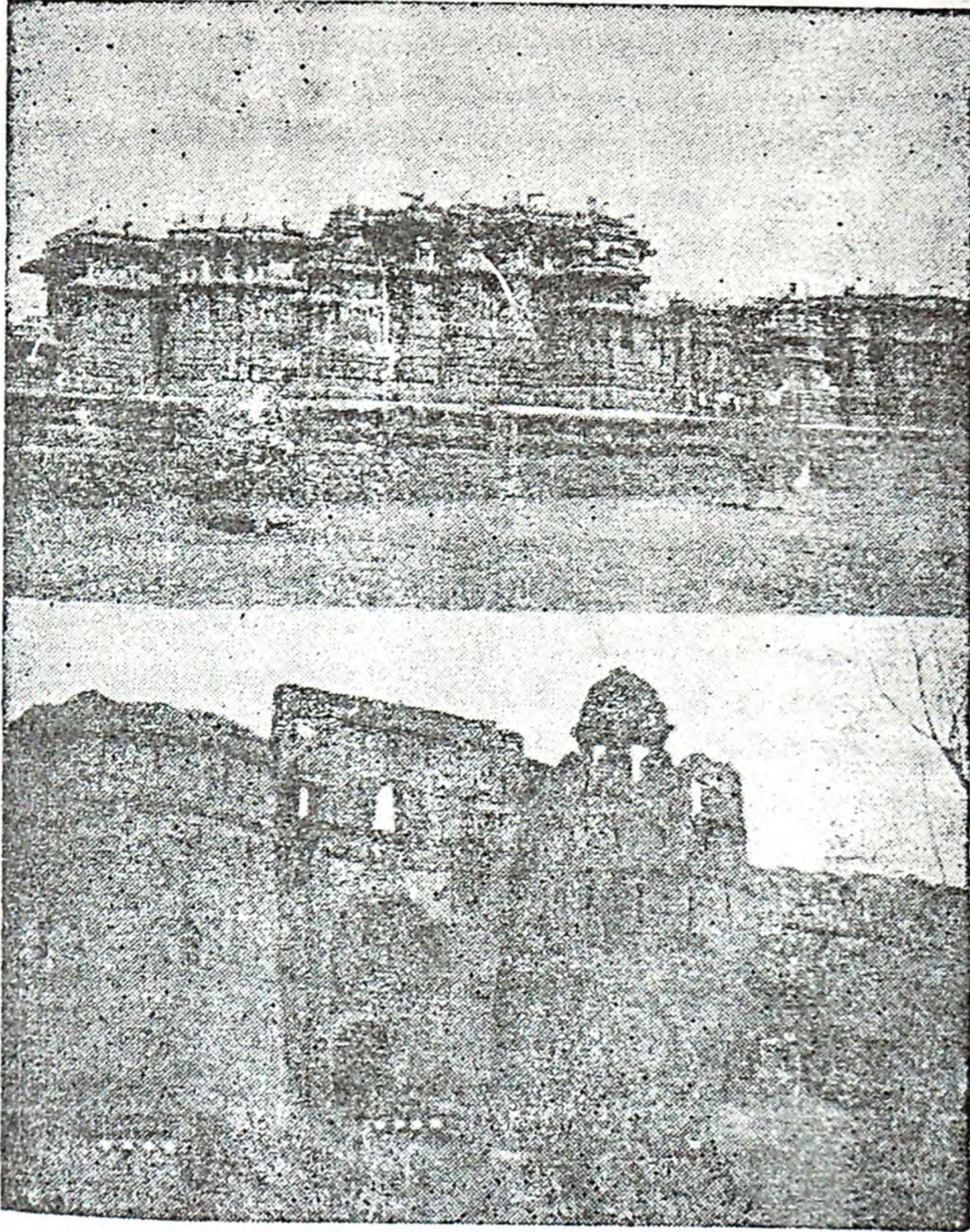
வெளி



டக இதழ்　　2　　நவம்.—டிசம். 1990

முதல் இதழை வரவேற்று நம்பிக்கையும், உற்சாகமும் அளிக்கும் விதமாக பலர் கடிதம் எழுதியிருக்கிறார்கள். அவர்களுக்கு என் நன்றி. இனி நன்கொடை அனுப்பியவர்களைத் தவிர வேறு யாருக்கும் தனிப்பட்ட முறையில் பிரதிகள் அனுப்ப இயலாது. பத்திரிகை தேவைப்படுபவர்கள் எழுதிப் பெற்றுக்கொள்ளலாம். அல்லது கீழே குறிப்பிட்ட புத்தக மையங்களை அணுகிப் பெற்றுக் கொள்ளலாம். 500 பிரதிகளே அச்சாகிற சிறுபத்திரிகைகூட தன்னுடைய வாசகனை எட்டுவதில் சிரமப்பட நேர்கிறது. வியாபார நோக்கமில்லாத இலக்கிய அமைப்புகளும், வாசக அமைப்புகளும் அந்தந்த ஊர்களில் விநியோகப் பொறுப்பை மேற் கொண்டால் சுலபமாக இருக்கும். வரும் இதழ்கள் ஜனவரி, மார்ச், மே, ஜூலை, செப்டம்பர், நவம்பர் மாதங்களில் முதல் வாரத்தில் கிடைக்கும்.

இந்த இதழிலிருந்து 'இந்திய நாடகாசிரியர் வரிசை' என்று இந்திய நாடகத்துக்கு அண்மைக் காலங்களில் சிறப்பாகப் பங்களித்த நாடகக்காரர்களைப் பற்றிய கட்டுரையும், அவர் களுடைய நாடகங்களும் இடம்பெற இருக்கின்றன. இந்த இதழில் கேரளத்தின் சங்கரப்பிள்ளை பற்றிய கட்டுரையும் அவருடைய நாடகமும் இடம்பெறுகின்றன. மற்றும் மோகன் ராகேஷ் (ஹிந்தி), பாதல் சர்க்கார் (வங்காளம்), விஜய் தெண்டுல்கர் (மராத்தி), கிரிஷ் கர்னாட் (கன்னடம்), ரதன் தய்யாம் (மணிபுரி), ஹபீப் தன்வீர் (உர்து), தர்மவீர் பாரதி (ஹிந்தி), சோம்புமித்ரா (வங்காளம்) ஆகியோரைப் பற்றிய கட்டுரைகளும், நாடகங்களும் வரும் இதழ்களில் பிரசுரமாகும். தமிழ் நாடகத்தைப் பொறுத்த வரை வரலாற்றுரீதியான தமிழ் நாடக வெளிப்பாடுகளிலும், ஒரு உண்மையான தமிழ் நாடக அரங்கை நோக்கிய பார்வையிலும் பத்திரிகை கவனம் செலுத்தும்.

வெளி கிடைக்கும் இடங்கள் :

க்ரியா—268, ராயப்பேட்டை நெடுஞ்சாலை, சென்னை-14.
வயல்—5, கச்சேரி சந்து, மயிலாப்பூர், சென்னை-4.
விஜயா பதிப்பகம்—20, ராஜவீதி, கோயம்புத்தூர்-1.
அன்னம்—9, சௌராஷ்டிரா சந்து, மேலமாசி வீதி, மதுரை-1.
சிலிக்குயில்—20, கோதண்டபாணித் தெரு, கும்பகோணம்.
தமிழ் இலக்கியக் கழகம்—49, பாரதியார் சாலை, திருச்சி-1.
நவீனம் புத்தக மையம்—21, ஜோசப் கல்லூரி சாலை, திருச்சி-2.
வேர்கள் கலை இலக்கிய அமைப்பு—12-D, தந்தை பெரியார் சாலை, நகர்க்கூறு-7, நெய்வேலி.
ரோஹினி ஏஜன்சீஸ்—இந்துக் கல்லூரி சாலை, நாகர்கோவில்.
இலக்கியத் தேடல்—9, ரயில்வே ஸ்டேஷன் ரோடு, பாளையங்கோட்டை.

தனிச்சுற்றுக்கு மட்டும். ஆசிரியர் : ரெங்கராஜன்
சென்னை 600 004

இன்றைய பார்வையில் தெருக்கூத்து

கோ. ராஜாராம்

தெருக்கூத்து அடிப்படையில் ஒரு கேளிக்கை வடிவம். மற்ற இந்திய மக்கள் கலைகளான மராத்திய 'தமாஷா', உத்திர பிரதேசத்தின் 'நௌடங்கி', வங்காளத்தின் 'ஜாத்ரா' எல்லாமே கேளிக்கை வடிவங்கள்தாம். இதில் இழிவு எதுவும் இல்லை. இன்று கலை, இலக்கியம் என்று நாம் அறிகிற எல்லா வடிவங்களுமே ஒரு காலத்தில் கேளிக்கை வடிவங்களாய்த் தம் இருப்பைத் தொடங்கியவைதாம். சிறுகதை, புதினம், காவியம் உட்பட. ஆனால் கேளிக்கை வடிவங்கள் க்ளாசிகல் தரத்தைப் பெறுவதற்கு ஒரு வரலாறு உண்டு. அந்த வரலாறு ஜன சமூகத்தின் கலாச்சார வரலாற்றுடன் பின்னிப் பிணைந்தது.

உதாரணமாக சதிரின் அழிவும், பரத நாட்டியத்தின் எழுச்சியும். சதிர் ஒரு குறிப்பிட்ட இனத்துடன் ஒன்றுபட்ட ஒரு வடிவம். காலப்போக்கில் அந்த இனத்தின் மறைவு—வெவ்வேறு காரணங்களால், கோவில் கலாச்சாரத்தின் இழிவு நிறைந்த சாயல்களை நீக்கும் வகையில் செயல்பட்ட ஒரு சமூகச் செயல்பாட்டில் சதிரின் அழிவு—நகர்ப்புறத்தின் வளர்ச்சி—கலாச்சாரம் நகர் மையம் பெறுவது என்கிற தத்துவப் பின்னணியில் பரத நாட்டியம் எழுச்சி பெறுவது—சதிர் என்கிற பெயரே இழிவின் சின்னமாகிப் போனது போலும். ஆனால் பரத நாட்டியத்தை இந்த நிலைக்கு கொண்டு வந்தவர்கள் பழமையின் பிரதிநிதிகள் என்பதால் நகர்ப்புறத்தின் கலாச்சார மேலுணர்வை நாட்டிய வடிவத்துடன் இணைக்கவில்லை. சதிரைச் சற்றே தூசிதட்டிப் பெயர் மாற்றம் செய்வதுடன் அவர்களின் புத்துயிர்ப்புப் பணி முடிந்துபோனது.

எழுபது எண்பதுகளில் தெருக்கூத்துக்கு நடந்தது கிட்டத்தட்ட இது போன்றதுதான். ஆனால் இந்தப் புத்துயிர்ப்பில் முக்கிய பங்களிப்பு தந்த ந. முத்துசாமி நவீன இலக்கியம், நாடகம் இவற்றுடன் இணைந்த ஒரு எழுத்தாளர் என்பதால் கூத்துக்கு நவீன

பிரக்ஞையை அவர் அளித்திருக்க முடியும், அளித்திருக்க வேண்டும் என்கிற நியாயமான எதிர்பார்ப்பு எழுகிறது.

ந. முத்துசாமி தெருக்கூத்தின் புத்துயிர்ப்பில் காட்டிய ஆர்வம் மிகச் சிறப்பான சில பலன்களை அளித்தது. நவீன கலை, இலக்கிய வாதிகளின் கவனத்தை நம்முடைய பாரம்பரியக் கலையின் பக்கம் திருப்பின விஷயம் ஒரு முக்கியமான பாதிப்பு. பொதுவாகவே நம் கலை - இலக்கியம் தன் செழுமைகளை விமர்சனபூர்வமான அணுகல் அற்று மேற்கிடம் கடன்பெறுவதான ஒரு குற்றச்சாட்டு உண்டு. அதில் பெருமளவு உண்மையும் இருக்கிறது. இதை மீறி கலை—இலக்கியவாதிகளின் கவனம் தெருக்கூத்தின் பக்கம் திரும்புவதும், நவீன நாடகக்காரர்கள் கூத்துப் பயிற்சி பெறுவதும், கிருஷ்ணமூர்த்தி, சந்தானம் போன்ற நவீன ஓவியர்கள் கூத்தின் பாதிப்பு பெற்று அந்த பாதிப்பை ஓவியமாய் மாற்றுவதும் முன்பு நிகழாத ஒன்று. இது நம் மக்கள் கலையுடன், நவீன கலை இணைகிற ஒரு போக்கு. கலை வரலாற்றில் தேவைப் படுகிற, வேர்களை இனங்காண்கிற, அத்தியாவசியமான ஒரு முயற்சி.

நாடகத்தில் கூத்தின் பாதிப்பு என்பதாக இரண்டு போக்குகளை முக்கியமாய்க் குறிப்பிட வேண்டும். ராமசாமியின் நிஜ நாடகம், ந. முத்துசாமியின் படைப்பு முயற்சிகள். தெருக்கூத்தின் அசைவுகளை நாடக இயக்கத்தில், படைப்பில் கொண்டு வந்தார் மு. ராமசாமி. அவர் நிகழ்த்திய 'துர்க்கிர அவலம்' (ஆண்டிகோனே கிரேக்க நாடகத்தின் தழுவல்) 'சாப விமோசனம்' போன்றவற்றில் கூத்தின் சாயல்கள் வெளிப்பட்டன. முத்துசாமியின் படைப்புகளில் (சுவரொட்டிகள், நற்றுணையப்பன் போன்றவை) உள்ள கூத்துத் தன்மை. இந்தப் போக்குகளை முன்னிறுத்தித்தான் நாம் கூத்தின் இன்றைய பாதிப்புகளை, இன்றைய பொருத்தத்தைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

தெருக்கூத்து என்பது என்ன? தெருக்கூத்து ஒரு மக்கள் கலை என்பது சுலபமான பதில். ஆனால் அது இன்றைய மக்களின் கலையா?—அல்ல. அது காலத்தில் பிற்பட்ட ஒரு மக்கள் குழுவின் கலை. ஒரு சிறிய உலகமான கிராமத்தின் கலை. இந்தியாவில் பிராமணியக் கலைகள் எழுத்து சார்ந்த கலைகளாய் இருந்த காலத்தில் படிப்பறிவு மறுக்கப்பட்ட மக்களின் கலையாகப் பல நாட்டார் கலைகள் எழுந்தன. பேச்சு மொழியாய், தலைமுறை

பூலைமுறையாய் வழங்கப்பட்டு வந்த இந்தக் கலை கிராமத்தின் சமூகப் பொருளாதார அமைப்பின் இறுக்கத்துடன் பின்னிப் பிணைந்த ஒன்று. நிகழ்கலை வடிவமாய் வெளிப்பாடு கொண்ட இந்தியக் கலைகள் உத்திரப்பிரதேசத்தில் 'நௌடங்கி', கேரளா வில் 'சாக்கியார் கூத்து', 'கதகளி', மகாராஷ்டிராவில் 'தமாஷா', கர்நாடகத்தில் 'யட்சகானம்', 'வயலாட்டம்', வங்காளத்தில் 'ஜாத்ரா' என்று பல்வேறு பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டன.

இந்த நிகழ்கலைகள் தொழில்நுட்பம் வளர்ச்சி அடையாத கால கட்டத்தில், போக்குவரவுச் சாதனங்கள் மிக வளர்ச்சி பெறாத காலத்தில் கிராமத்தின் அமைப்புடன் ஒன்றிவிட்ட ஒரு மனிதனின் கேளிக்கைக் கலையாய் வளர்ச்சி பெற்றன. படிப்பறிவு பரந்த அளவில் எட்டவில்லை என்பதால் பேச்சுமொழியின் நுணுக்கங் களும் நிகழ்விப்பு நுணுக்கங்களும் மக்களுக்கு முன்னமேயே நன்கு தெரிந்த கதைகளைத்தான் சொல்லப் பயன்பட்டன. இந்த வடிவங்கள் விழாக் காலங்களிலும், அறுவடைக் காலங்களிலும் கோவில் சடங்கின் ஒரு பகுதியாக நிகழ்த்தப் பெற்றன. இந்த வடிவங்கள் வளர்ந்து க்ளாஸிக்கல் தரத்தை எய்துமளவு ஆய்வு பூர்வமான கற்பனையை இந்தக் கலைகளில் செலுத்திச் செழிப் புறச் செய்ய எந்த முயற்சியும் செய்யப்படவில்லை. ஆனால் நிகழ்விப்பு மாற்றங்கள் என்பவை தனிப்பட்ட குழுக்களின் வழி நடத்துனன் தருகிற விரிவாக்கங்களை நம்பி, அப்போதைய தேவைக்கான குறுகிய வட்டத்தில் மட்டுமே எழுந்தன.

மக்கள் குழுக்களாகவே வாழவேண்டிய நிர்ப்பந்தம். அந்தக் குழுச் சமூகத்தின் கட்டமைப்பை பாதுகாக்கவும், உள்ளது உள்ளபடி மாறுதலின்றி இருக்கவேண்டியதன் அவசியத்தை வலியுறுத்துகிற போக்கிலேயும் இந்தக் கலை வடிவங்கள் அமைந்தன. இந்தக் கூத்து வடிவங்களில் கலைச் சிறப்பு இல்லை என்பது இதன் பொருளல்ல. கலைச் சிறப்புகளை ஏற்றிக்கொண்டு செயல்படுகிற வடிவத்தின் உள்ளடக்கம் மாறுதலின்றி முன் நிர்ணயம் கொண்டு விட்டதால் மாற்றப்படாத புராணங்களும், இதிகாசங்களும்தான் நிகழ்த்தப்பட்டன. இந்தச் சொல்லியது சொல்லல் மக்களின் நினைவுகளை நிகழ்காலத்திலிருந்து இறந்த காலத்துக்குக் கொண்டுசெல்கிற, கிளர்ச்சியூட்டும் செயலைச் சிறப்பாகச் செய்தது.

இந்த நாடக வடிவங்களின் இந்த பலவீனம் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியாலும் போக்குவரவு சாதன வளர்ச்சியாலும் பூதாகர

மாய் வெளிப்பட்டது. போக்குவரவு சாதனங்கள் தனிமனிதனைக் குழுவிலிருந்து விடுவித்தன. போக்கு வரவு சாதனங்கள் வேகப் படுதலும், கிராமிய சமூக இறுக்கத்தில் இருந்து மனிதன் விடுபடு தலும் ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்பு கொண்டது. குழுச் செயல்பாடு பலவீனப்படுவதும், தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியின் இன்றைய கலை யாய் சினிமா முன் வருவதும், தனிமனிதனின் நினைவுக் கிளர்ச்சி களுக்கு வேறுவேறு சாளரங்கள் அமைத்துக் கொடுப்பதாய் அமைந்தன. சினிமா வடிவம் அதன் முற்பட்ட காலங்களில் கூத்துபோலவே இறந்தகாலச் சித்தரிப்பில் ஈடுபட்டாலும், மெல்ல மெல்ல அதிலிருந்து விடுபட்டு, நிகழ்காலத்தை எட்டிப்பார்க்க ஆரம்பித்தது.

கதைகளைச் சொல்வதிலும் கூத்தைவிட சினிமா மிகத் திறமை யாய்ச் செயல்பட்டது. கூத்தைவிடப் பரந்த தளத்தில் சினிமா செயல்பட்டதால் கேளிக்கை உணர்வின் உச்சங்களை எட்டுவதில் சினிமாவிற்கு இருந்த வலிமை கூத்திற்கு இல்லை. இந்த வலிமைக்குறைவு, கூத்தின் க்ஷீணத்துக்கும் மறைவிற்கும் வித் திட்டது. குழுவை மையங் கொண்ட சமூகம் சிதறியதுமே தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியால் எழுத்து சார்ந்த கலைகள் முன்னணிக்கு வந்தன. புத்தகம், பத்திரிகை என்று எழுந்த ஒரு புயலில் சினிமா என்கிற சாதனம் எழுத்து சார்ந்த தொழில்நுட்பக் கலையாகவும், பேச்சு சார்ந்த, பார்வை சார்ந்த நிகழ் கலையாகவும் ஒரே நேரத் தில் வடிவம் பெற்றது. இரண்டு வேறுபட்ட வடிவங்களின் சிறப்பு களை உள்ளடக்கிய சினிமா கூத்தை வலுவிழக்கச் செய்ததில் எந்த வியப்பும் இல்லை.

பாரம்பரிய நாடக வடிவங்கள் சினிமாவின் வருகையால் சிதில முற்றன. தன்னை நிலை நிறுத்திக்கொள்ள கூத்து மேற்கொண்ட முயற்சிகள் மிகப் பரிதாபகரமானவை. மதம் சார்ந்த சடங்கு களின் ஓரங்கமாய் நிலைபெற்றது, நவீன மனிதனின் தேவைகளை பிரச்னைகளை முன் வைக்காமல் மீண்டும் பொய்யாய், கனவாய், பழங்கதைகளை எதிரொலித்தது என தன்னைப் புதுப்பித்துக் கொள்கிற எந்த ஆர்வமும் இல்லாமல் தேங்கிப் போயின கூத்துக் கலைகள். கிராமமே நாடக அரங்கமாகவும், மக்கள் இரவுமுழுக்கப் பார்க்கிற பங்கு கொள்ளலும் இன்று இல்லை. கூத்தைக் கட்டிக் காத்து வந்த மக்களும், புரவலர்களும் இருந்த அந்த எளிமையான உலகம் தன் அறியாப் பருவத்திலிருந்து தொழில்நுட்ப உலகில் வீசியெறியப்பட்டுக் கிடக்கிறது. தான் பார்க்கவேண்டிய, பார்க்க

விரும்புகிற வாழ்க்கையைக் கூத்தில் எந்த கிராமிய மனிதனும் தேடிக் கிளம்புவதில்லை.

கூத்து ஒரு கேளிக்கை வடிவம் என்று முன்னமே சொன்னோம். கேளிக்கை என்கிற அளவிலும் கூட சினிமாவுடன் போட்டி போடு கிற தெம்பு கூத்துக்குக் கிடையாது. கூத்தர்களில் பெண்கள் இல்லை. இதன் எதிரொலியாய்த் திரைப்படங்களிலும் ஆண்களே பெண் வேடமிட்ட காலம்போய், பெண்கள் நடிக்கத் தொடங்கினர். சினிமாவுடன் எதிர்க்கணிப்பில் கூத்திற்கு இந்தப் பலவீனம் இன் னமும் தெளிவாகவே தெரியத் தொடங்கியது. கூத்தின் அழிவிற்கு இதுவும் ஒரு காரணம். இந்த நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் ஏற் பட்ட 'பாய்ஸ் கம்பெனி' போன்ற நாடக அமைப்புகளும் கூத்தின் உருவரீதியான போதாமையைக் கணக்கில் எடுத்துக்கொண்டுதான் நவீன உலகின் பிரச்சனைகளைப் பேசுவதற்காக உருமாற்றம் பெற்றன என்று சொல்லவேண்டும். கூத்தின் மரணம் என்று நான் குறிப்பிடுவதும் இந்தப் போதாமையை முன்னிறுத்தித்தான்.

இதன் அர்த்தம் கூத்தில் நாம் கற்றுக்கொள்ளக் கூடியவை எதுவும் இல்லை என்பதல்ல. ஏற்கனவே கூத்துப்பட்டறை, நிஜ நாடகம் முயற்சிகளில் கூத்தின் நடிப்புப் பாணிகள் கையாளப்படுகின்றன. கட்டியங்காரன் கூத்தின் வடிவ அமைப்பை ஒட்டியே நவீன நாடகங்களிலும் காணக் கிடைக்கிறான். ஆனால் கூத்தின் கட்டி யங்காரனுக்கும், நவீன நாடகத்தின் சூத்ரதாரிக்கும் பல நுணுக்க மான வேறுபாடுகள். பெயரளவில் இரண்டு கதாபாத்திரங்களும் ஒன்றுபோல் என்றாலும் நவீன நாடகத்தின் கட்டியங்காரன் ப்ரெக்டின் காவிய தியேட்டரின் பண்பு ஒப்புமைகளைப் பெற்று விளங்குகிறான்.

இன்னும் ஒன்று, கூத்தில் இடவெளியின் உபயோகம். கிராமத் துடன் பின்னிப் பிணைந்த கூத்து வடிவம் ப்ராஸீனியம் அரங்கின் இறுக்கமான நிகழ்த்துவோன்—பார்வையாளன் பிரிவை நிராகரிக் கிறது. மூன்றாவது நாடகப்போக்கு கிராமிய நிகழ்கலையின் இந்தத் தன்மையைப் பிரக்ஞை பூர்வமாய் சுவீகரித்துக் கொள் கிறது. முத்துசாமியின் நாடகங்களிலும், ராமசாமியின் நாடகங் களிலும் இந்தத் தன்மை ஏன் பின்னடைவு பெறுகிறது என்பது யோசிக்க வேண்டிய விஷயம். மக்களுடன் ஒருமிப்பு உணர்வை ஏற்படுத்துகிற இந்தப் பண்பை நவீன கூத்து வடிவம் நிராகரிப்பது கூத்தின் வலுவான பகுதிகளை நிராகரிப்பது ஆகும்.

எல்லா கிராமியக் கலைகளைப் போலவே கூத்தும் இறந்து விட்டது. நௌடங்கியும், ஜாத்ராவும் இன்றும் நிகழ்த்தப் பெறு கின்றன. இவ்வளவு ஏன்? ஜாத்ராவில் வங்காள மொழியில் ஸ்டாலின், லெனின் வாழ்க்கை வரலாறுகளும்கூட நிகழ்த்தப் பெறு கின்றன. ஆனால் நவீன வங்காள நாடகத்தின் முக்கிய ஆளுமை களாய் சம்புமித்ராவும், பாதல் சர்க்காரும்தான் விளங்குகிறார்களே தவிர ஜாத்ராவின் நிகழ்த்துவோர் அல்ல. நவீன மனிதனின் பிரச்சனைகளை, நவீன மனிதனுக்காகப் பேசுகின்ற வலிமையை கூத்து இழந்து போயிற்று என்ற அர்த்தத்தில் கூத்து இறந்துதான் போயிற்று. இதற்குப் பொருள் கூத்திற்கும், கூத்தர்களுக்கும் ஆதரவு தரலாகாது என்பதல்ல. கூத்துக் கலைக்கும், கூத்துக் கலைஞர்களுக்கும் போஷிப்பும், கவனிப்பும், அங்கீகாரமும் தேவை—பாரம்பரியக் கலைகளைப் பாதுகாக்கிற விதமாக. ஆனால் கூத்து வழிபாடு நம் நாடகக் கடமைகளைப் பற்றிய பிரக்ஞையைத் திசை திருப்பிவிடக் கூடாது.

○ ○ ○

கூட்டியக்கம்

பிரமிள்

மூன்று மனிதர்கள். மூன்று நாற்காலிகள். ஒரு மேஜை. குப்பைக் கூடை. இவைதவிர, அரங்கின் பெரும்பகுதி காலியாக இருக்கிறது.

மூவரும் ஒருவர் பின் ஒருவராக, ஒருவரையொருவர் துரத்திக் கொண்டு, ஒருவித அவசரத்துடன் விழுந்தடித்துக் கொண்டு உள்ளே நுழைகிறார்கள். இருவர் கூட்டுச் சேர்ந்து, ஒருவனை அமுக்கிப் பிடித்து, அவனுடைய தலையைச் சீவ முயல்வது போன்ற சைகை வெளிப்பாடுகளைச் செய்கிறார்கள். அவன், எப்படியோ ஒருவிதத்தில் திமிறித் தப்பித்துக் கொள்ள, இப்போது மற்ற இருவரில் ஒருவன் சிக்கிக் கொள்கிறான். இம் மாதிரியான நிகழ்வுகளின் போது, அங்குள்ள சாமான்களின் மேல் எவ்விதத் தனித்த ஈடுபாட்டையும் காட்டாமல், அவற்றின் மேல் தாவிக் குதித்து வளைய வருகிறார்கள். அதே சமயத்தில், கூச்சலிட்டுக் கொண்டும் பிதற்றல் மொழியில் பேசிக் கொண்டும் இருக்கிறார்கள். பின்பு அதே ஒழுங்கீனமான தோரணையில் சென்று மறைகிறார்கள்.

மீண்டும் அந்த மூவரும் தோன்றுகிறார்கள். இப்போது அவர்களுடைய தோரணை, சாதாரணமாக, இயல்பாக இருக்கிறது. என்றாலும், முந்தியதன் சாயல் ஒட்டு மொத்தமாக மறைந்து விடவில்லை. ஒருவரையொருவர், வக்கிரமாக நடத்திக் கொள்கிறார்கள். ஒருவரையொருவர் வழிபாடுகூடச் செய்கிறார்கள். ஒருவன் மற்றவனின் குழந்தை என்பதுபோல் ஒருவனுடைய முகவாயை மற்றவன் பிடித்துக் கொஞ்சுகிறான். இந்தச் சைகைகளுடன் அவர்களுடைய பிதற்றல்களும் சுருதி சேர்கிறது.

ஒவ்வொரு சாமானையும் அவை ஏதோ புனிதமான விக்ரகங்கள் என்ற பாவனையில் சுற்றி வருகிறார்கள். அவற்றின் இருப்பை, கண்காட்சியாக்கிக் காட்டுகிறார்கள். ஒவ்வொருவனும் தனித்தனியாக வேறு வேறு சாமான்கள் முன், சாஷ்டாங்க நமஸ்காரம் செய்கிறார்கள். அவற்றுக்குத் தம் முதுகைக் காட்டாமல் தீவிர பக்தியுடன், மரியாதையுடன், நாகரிகமாகச் சென்று மறைகிறார்கள்.

உடனே, அவர்கள் இப்போது ராணுவத் தோரணையில் நடைபோட்டு, முன் அரங்கத்துக்குத் திரும்ப வருகிறார்கள். சுற்றி நடைபோடுவதற்கேற்ப அந்த சாமான்கள் சேர்த்து வைக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுக்கு சல்யூட் அடிக்கிறார்கள். கண்ணுக்குத் தெரியாத தம் ஆயுதங்களை அவற்றுக்கு அர்ப்பணம் செய்கிறார்கள். நடைபோட்டுச் சென்று மறைகிறார்கள்.

முதல் மனிதன், தனியாகத் திரும்பவும் வருகிறான். ஓர் இயந்திர மனிதனைப் போல் அவன் இயக்கம் விளங்குகிறது. அதாவது ராணுவத் தோரணையோ, மனிதரின் இயல்பு நடையோ இல்லை. அவனுடைய அசைவு, உடம்பைச் சம நிலையில் வைத்துக் கொள்ளும் பிரயாசையின் துல்லியத் தோடும், வெகு தமாஷாகவும் இருக்கிறது. மற்ற இருவரும் அவனைத் தொடர்ந்து இதேபோல வருகிறார்கள். இந்தச் சாமான்கள் எதற்கு இங்கிருக்கின்றன, இவற்றின் உபயோகம் என்ன என்று அறியாதவர்களைப் போன்று, மூவரும் வெகு ஆச்சரியப்பட்டவர்களாகத் தோன்றுகிறார்கள். கடைசியாக, முதல்மனிதன், நாற்காலியானது உட்காருவதற்கானது தான் என்று தீர்மானித்தவனைப் போல் செயல்படுகிறான். மற்ற இருவரும் திகிலுடன் பிரமித்து நிற்க, அவன் அதில் அமர்கிறான். அச்சம்பவத்துக்கிடையே, அந்தப் பாவச்செயலை எதிர்த்து, இடையிடையே குரல் கொடுக்கிறார்கள். அதாவது, முதல் மனிதன் உட்காருவதற்குப் பாதி குனிந்த நிலையில், மற்ற இருவரும் இயந்திர மனிதனின் இயந்திரக் குரலில் கிரீச்சிடுகிறார்கள். தங்கள் கைகளைக்கொண்டு தங்கள் கண்களைப் பொத்திக் கொள்கிறார்கள். குதித்துக் குரல் எழுப்புகிறார்கள். அதனால் ஒருவன் கீழே விழுகிறான். மற்றவன் உதவியால் மீண்டும் எழுந்து நிற்கிறான். இப்போது, முதல் இயந்திர மனிதன், நாற்காலியில் அமர்ந்து கொள்வதை மட்டும் செய்யாமல், தன்

கரங்களை மேஜையில் இருத்திக் கொள்ளவும் செய்கிறான். பின்பு எழுந்து, மேஜையையும் நாற்காலியையும் விட்டு அவர்களிடம் திரும்ப வந்து, நாற்காலி மேஜை என்பவை உட்காரு வதற்குத்தான் என்று தான் கண்டு பிடித்த விஷயத்தை மிக அக்கறையுடன் மீண்டும் நடித்துக் காட்டுகிறான். இதற்கிடை யில் மற்ற இருவரும் பயத்துடனும் அருவருப்புடனும் எதிர்ப்பு களுடனும் சென்று மறைகிறார்கள்.

முதல் மனிதன், இப்போது தன் 'கண்டு பிடிப்'பில் வெகுவாகச் சலிப்படைந்தவனாயிருக்கிறான். அவனுக்கு, புத்தம் புதிய ஒரு எண்ணம் பிறக்கிறது. இரண்டாவதாக உள்ள நாற்காலியைத் தூக்கி, தன் நாற்காலி மேல் வைக்கிறான். தன் வேலைத் திறத்தைப் பார்த்து தானே சிலாகித்துக் கொள்கிறான்—ஒரு நாற்காலி மற்றொரு நாற்காலிமேல் அமர்ந்திருக்கிறது. இந்த கலைப் படைப்பைப் படைத்த அசதியில் அவன் கொட்டாவி விடு கிறான். நெட்டி முறிக்கிறான். தூங்குவதற்கு ஒரு இடத்தைத் தேடிப் பார்க்கிறான். கடைசியாக, அவன் மேஜைக்கு அடியில் படுக்க முடிவு செய்து, அங்கே நுழைந்து முடங்கிப் படுக்கிறான்.

இப்போது, மற்ற இரு இயந்திர மனிதர்களும் அரங்கத்துக்குள் திருட்டுத்தனமாகவும் கோபாவேசமாகவும் வருகிறார்கள். ஆனால், ஒரு காரணத்தோடு வந்தவர்களைப் போல, தலைகளை ஒன்று சேர்த்து தம் திட்டத்தைப் பகிர்ந்து கொண்டு, கைகளைப் பிடித்து குலுக்கிச் சந்தோஷப் படுகிறார்கள். இரண்டாவது இயந்திர மனிதன் இரண்டாவதாக இருந்த நாற்காலியிடத்திற்குச் சென்று, அங்கே அது இல்லாததைக் காண்கிறான். மூன்றாமவன், மூன்றா வது நாற்காலியிடம் சென்று, வக்கிரமான, அதிகமான சந்தோஷத் துடன், அந்நாற்காலியில் பரீட்சார்த்தமாக அமர்ந்து பார்க்கிறான். இதை, மிகவும் குதூகலத்தோடும் விஷமத்தோடும் செய்கிறான்.

இதற்கிடையில், இரண்டாமவன், காணாமல்போன நாற்காலி பற்றித் தலையைப் பிய்த்துக் கொள்கிறான். முதல் நாற்காலி இருந்த இடத்திற்குச் சென்று, அங்கு ஒரு நாற்காலி மற்றொன் றின் மேல் அமர்த்தி வைக்கப்பட்டிருப்பதைக் கண்டு மிகவும் குழம்பி நிற்கிறான். மூன்றாவது இயந்திர மனிதனைத் துணைக்

கழைக்கிறான். அவனாலும் அந்த விசித்திர அமைப்பைப் பற்றி விளக்க முடியவில்லை. ஆனால் அவன், நாற்காலியற்ற அந்த இடத்திலிருந்து குனிந்து பார்த்து மேஜைக்குக் கீழே, முதல் இயந்திர மனிதன் இருப்பதைக் கண்டுபிடிக்கிறான். அவன் அசைவற்ற ஆழ்ந்த தூக்கத்தில் இருக்கிறான். முதலாமவன் கிடக்கும் தோரணையிலிருந்து, அவனைத் தூக்கி நிறுத்தினால் நாற்காலி வடிவத்தில் வளைந்து நிற்பான் என்பதை இரண்டாமவன் ஆராய்ந்து கண்டுபிடிக்கிறான். தன் நண்பன் உட்காருவதற்குத் தோதான நிலையில் அந்த நாற்காலி இருப்பதைக் காட்டி, சந்தோஷ ஆரவாரம் செய்கிறான் அவன். மற்றவனும் ஒத்துக் கொள்கிறான். இப்போது, இரண்டாமவன் முதலாமவனை ஒரு நாற்காலியாக்க முயல்கிறான். குப்பைக்கூடையைத் துணைக்குக் கொண்டு வரும்வரை இது சரியாக நிகழவில்லை. குப்பைக் கூடையின் மேல், அசைவற்ற முதல் மனிதனை உட்கார வைத்ததும் நாற்காலி பூரணமாகிறது. ஆனால், அவன் மடியில் உட்காருவது ஒரு பிரச்னையாகிறது. தலையானது மார்பை நோக்கித் தாழ்ந்து, தூக்கநிலையில் தொங்கி, உட்காருபவனை நேராக நிமிர்ந்து வசதியாக உட்கார விடாமல் செய்கிறது.

இருவரும் இதனால் குழம்பி நிற்கிறபோது, சடாரென்று அவர்களுடைய இயந்திரத் தன்மை விலகுகிறது. அவர்கள், குதித்து நடக்கும் தம் ஆரம்ப கதிக்குத் திரும்ப வருகிறார்கள். முதலாமவன் குப்பைக் கூடையில் அமர்ந்த நிலையிலேயே தூங்கிக் கொண்டிருக்க, அவனது தலையைச் சீவியெறிந்து விட்டால் பிரச்னை தீர்ந்து விடும் என்ற சைகைகளுடன் அவர்கள் தங்கள் தொடக்ககாலத் துள்ளிக் குதித்து நடக்கும் நிலைக்குத் திரும்பி, அரங்கத்தை வளைய வருகிறார்கள்.

○ ○ ○

'THE UNITS' என்ற பெயரில்
ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்ட பாவனை நாடகத்தின்
தமிழாக்கம் : காலப்ரதீப் சுப்ரமணியன்

○ ○ ○

நாடகமும் சினிமாவும்

(சமீபத்தில் வெளியான அம்ஷன் குமாரின் 'சினிமா ரசனை' என்ற புத்தகத்திலிருந்து 'சினிமாவும் பிற கலைகளும்' என்ற தலைப்பில் வருவது)

நாடகம் சினிமாவால் அழிந்து விட்டது என்பது நம் எல்லோருக்கும் பரவலாகத் தெரிந்த குற்றச்சாட்டு. நம்மில் சிலர் அதனை நம்பவும் செய்கிறோம். ஆனால் நாடகம் ஒரு மாபெரும் நிகழ் கலையாக வளர்ச்சியுற்றதே இந் நூற்றாண்டில்தான். சினிமா நாடகத்திலிருந்து நடிப்பு, டைரக்ஷன், காட்சி அமைப்பு போன்ற பலவற்றை எடுத்துக் கொண்டது. (அவற்றை தனக்கேற்றாற் போல் வளர்த்துக் கொண்டு விட்டது சினிமா) நாடகம் தன் கவசங்களை ஈந்தபோதும் தன்னை மாய்த்துக் கொள்ளவில்லை. ஏனெனில் நாடகம் சினிமாவைப் பின்பற்ற முடியவில்லை. தனக்கேயுரிய அம்சங்களை அது கண்டு கொண்டிருப்பதே இதற்குக் காரணம். நாடகத்தின் மிகப்பெரும் குணாம்சம் அது நம் முன் நிகழ்த்தப் படுவது. நிகழ்த்தப் படுவது என்பது கால இட பரிமாணங்கள் கொண்டுள்ளது. நிகழும் போது அது பார்வையாளரின் வாழ்வின் அங்கமாயும் நிகழ்ந்த பின்னர் அவனது சரித்திரத்துடன் அது சொந்தம் கொண்டும் விடுகிறது.

சினிமா நிழல். நாடகம் நிஜம். நிஜமென்பது மனிதப் பங்கேற்பினைக் குறிக்கிறது. ஒரு மனிதனாவது குறைந்த பட்சம் ஒரு நாடகத்திற்கு தேவை. மனிதனையே காட்டாமலும் சினிமா எடுக்க முடியும். ஆனால் ஒரு போதும் நடிகன் இல்லாமல் நாடகம் போடவே முடியாது. நடிகன் மட்டும் இருந்து விட்டால் அவனை வைத்துக் கொண்டு ஒரு உலகினையே மேடையில் சிருஷ்டித்து விட முடியும். நாடகத்தைவிட நமக்கு நாட்டியப் பாரம்பரியம் இருப்பதால் அதிலிருந்து ஒரு உதாரணம்; நர்த்தகி இடது உள்ளங்கையைப் பார்த்தவாறே வலது கை விரலால் தனது நடுநெற்றியைத் தொடும் பொழுது அவள் கண்ணாடியைப் பார்த்து நெற்றியில் திலகமிட்டுக் கொள்

கிறாள் என்று நாம் பாவித்து ஆனந்தப் படுகிறோம். இது நாடக அனுபவம். நாடக மேடையைப் பெருங்கடல் என்றோ பாலைவனம் என்றோ வர்ணித்தால் நாம் மறுப்பேதும் சொல்லாமல் மேலே பார்க்கத் தொடங்குகிறோம். ஏன்? நாடகத்தில் நம்மை எதிர் கொள்பவர்கள் உயிருள்ள மனிதர்கள். பரஸ்பரம் மனிதனுக்கு மனிதன்மேல் உள்ள நம்பிக்கையே இதற்குக் காரணம். நாம் மனிதனை நம்புகிறோம். எனவே நம்மைப் போன்ற ஒருவன் கலையின் பொருட்டு பாவனை செய்வதை நாம் சந்தேகிப்பதில்லை. அவன் மீது அவநம்பிக்கை கொள்வதில்லை.

சினிமாவில் இத்தகைய நம்பிக்கை உபயோகப் படுவதில்லை. ஏனெனில் அங்கு ஒரு மனிதனுக்கும். இன்னொரு மனிதனுக்கும் இடையே டெக்னாலஜி நுழைந்து விடுகிறது. மேலும் நாடகத்தில் நடிகனையும், பார்வையாளனையும் இணைக்கும் உத்திகள் உண்டு. ஜெர்மானிய நாடகாசிரியர் பெர்டோல்ட் ப்ரெக்ட் அந்நியமாதல் என்று இந்த உத்தியினை அழைக்கிறார், தான் நிறுவுகிற பாவனையை தத்ரூபமென மதிக்கும் பார்வையாளனை நடிகன் கௌரவப் படுத்துவது போன்றதாகும் இது. இந்திய நாடகங்களில் இந்த உத்தி பன்னெடுங் காலமாக உபயோகப் படுத்தப்பட்டு வருகிறது. நமது புராதன தெருக் கூத்தில் வரும் கட்டியங்காரன் கூத்தை அறிவிப்பவனாயும், கூத்தில் பங்கேற்று அதனை நிகழ்த்துபவனாயும் இருந்து அந்நியமாதலை செய்கிறான். சமஸ்கிருத நாடகங்களில் வரும் சூத்ரதாரியும் இக்காரியத்தை செய்பவனாகிறான். சமஸ்கிருத நாடகாசிரியர் பாஸாவின், 'வாசவத்தையின் கனவு' என்னும் நாடகத்தின் ஆரம்பத்தில் சூத்ரதாரி இவ்வாறு பேசுகிறான் ''இங்கு கூடியிருக்கும் மகாஜனங்களுக்கு இக் கதையை சொல்கிற பாக்கியம் அடியேனுக்கு வாய்த்துள்ளது. ஏ! அங்கே என்ன? நான் அறிவிப்பு செய்கிற பொழுது ஏதோ சப்தம் கேட்கிறதே. அது என்ன என்பதை நான் பார்த்து வருகிறேன் (திரைக்குப் பின்னால் 'வழி விடுங்கள்! வழி விடுங்கள்!' என்று சப்தம் கேட்கிறது) ஓ! இப்போது எனக்குப் புரிகிறது. மகத நாட்டு இளவரசர்களுடன் பணியாட்கள் காவல் போகிறார்கள்,'' இந்தக் காட்சியில் சூத்திரதாரி நாடகத்திற்குள்ளும். வெளியிலும் நின்று தன்னைப் பார்வையாளர்களுடன் சம்பந்தப் படுத்திக் கொள்கிறான்.

சினிமாவிலும் இந்த உத்தி கையாளப்படுகிறது. உதாரண மாக பிரெஞ்சு டைரக்டர் கோதாரின் (Godard) வீக் எண்ட் (Weekend) கிரீஷ் கர்னாடின் உத்சவ் (இந்தி) அரவிந்தனின் தம்பு (மலையாளம்) ஆகிய படங்களில் இவ்வுத்தி பயன்படுத் தப்பட்டுள்ளது. பீட்டர் ப்ரூக்கின் மஹாபாரத் (ஆங்கிலம்) படத்தில் வியாசர் கதை சொல்பவராயும், கதாபாத்திரமாயும் உலவுகிறார். ஆனால் சினிமாவில் இவ்வுத்தி சோபை கொள்வ தில்லை. நமது சினிமாவிலும் அந்நியமாதல் பயன் படுத்தப்படு கிறது. ஆனால் இது கலை அம்சத்தைப் பிரதிபலிப்பதாக இல்லை. சினிமா என்னும் சாதனத்தின் சாத்தியத்தைப் புரிந்து கொள்ள முடியாத நிலையில் நாடக பாணியைப் பின்பற்றுவதால் இவ்வந்நியமாதல் நமது படங்களில் வருகிறது.

ஒவ்வொரு கலையும் விசேஷ குணத்தைப் பெற்றுள்ளது. சங்கீதம் அரூபத்தை கிளர்ந்தெழ வைக்கிறது. இலக்கியம் புரியவைக்கிறது. நாடகம் உய்த்துணர வைக்கிறது. சினிமா சலன உலகின் மெய் மையைக் காட்டுகிறது.

○ ○ ○

சினிமா ரசனை—அம்ஷன் குமார்

பொன்னி புக்ஸ் வெளியீடு—25, அருணாசலபுரம்
முதல் பிரதான சாலை
அடையாறு, சென்னை.

விலை : ரூ. 35/-

சில கவிதை நாடகங்கள்

நோவெடுத்துச் சிரம் இறங்கும் வேளை
துடைகள் பிணைத்துக் கட்ட
கயிறுண்டு உன் கையில்

வாளுண்டு என் கையில்;
வானமற்ற வெளியில் நின்று
மின்னலை விழுங்கிச் சூலுறும்
மன வலியுண்டு

ஒய்ந்தேன் என மகிழாதே
உறக்கமல்ல தியானம்
பின் வாங்கல் அல்ல பதுங்கல்.

எனது வீணையின் மீட்டலில்
கிழிபடக் காத்துக் கிடக்கின்றன
உனக்கு நரையேற்றும் காலங்கள்.

எனது கொடி பறக்கிறது
அடிவானத்துக்கு அப்பால்.

சுந்தர ராமசாமி

'நடுநிசி நாய்கள்' கவிதைத் தொகுப்பிலிருந்து

ஒரு பாப்பாத்தி நகத்தோடு
என் பறைநகம் மோதி
மனம் அதிர்ந்தது
கோபத்தில் மோதி
கலந்தன கண்கள்
பிறந்தது
ஒரு புது மின்னல்
ஜாதியின்
கோடைமேவிப் பொழிந்தது
கருவூர்ப் புயல்

பிரமிள்

'கண்ணாடியுள்ளிருந்து' கவிதைத் தொகுப்பிலிருந்து

எனக்குக் கொஞ்சம் சோற்றைப் போடேன்
என்றான் ஒருவன்
இல்லை என்றேன் அவன் சொன்னான்.
என்னை இன்று உண்பித்தால்
உனக்குச் சில நாள் நான் உழைப்பேன்
ஒன்றும் வேண்டாம் போ என்றேன்.
இன்னும் சொன்னான் என்னைப் பார்
கண்டதுண்டா நீ முன்பு
என்னைப்போல சப்பட்டை
யான மனிதன்.
நானும் பார்த்தேன் அதுசரிதான்
எனக்குக் கொஞ்சம் சோற்றைப் போடு
பலவிதமாகப் பயன்படுவேன்.
கதவில்லாத உன் குளியலறைக்கு
மறைப்பு போல நான் இருப்பேன்
வேண்டுமென்றால் என்னைக் கிடத்திப்
பொருள்கள் உலர்த்தலாம் நடுப்பகலில்
அதுவும் இல்லை பெருங்காற்று
வீசும் மாலைக் காலங்களில்
உடம்பின் நடுவில் பொத்தலிட்டுக்
காற்றாடியாகச் சுற்றலாம் நீ
என்றான் அந்தச் சப்பட்டை
உள்ளே சென்றேன். வரும் வரைக்கும்
இருக்கச் சொன்னேன். நொடிப் பொழுதில்
சோற்றைக் கொணர்ந்தேன் ஒரு கையில்
மாலைக் காற்றின் நினைப்போடு.

ஞானக்கூத்தன்

'கடற்கரையில் சில மரங்கள்' கவிதைத் தொகுப்பிலிருந்து

தப்பிவிட்டேன் என்று விழித்தேன்
சுற்றுமுற்றும் பார்த்தேன். மேலே
வானம்; நான்கு பக்கமும் பூவிருள்
கூரை, சுவர்கள் எதுவும் இல்லை.
எல்லாப் பக்கமும் வழிகள் தெரிந்தன.

வெட்ட வெளிதான் இது அறை அல்ல
என்று சிலகணம் துள்ளியது என் மனம்

மேற்கே நடந்தேன் இடித்தது ஒரு சுவர்
தெற்கே நடந்தேன் இடித்தது ஒரு சுவர்
வடக்கே நடந்தேன் இடித்தது ஒரு சுவர்
கிழக்கே நடந்தேன் இடித்தது ஒரு சுவர்

எழும்பிக் குதித்தேன் இடித்தது கூரை.

சி. மணி

'வரும் போகும்' கவிதைத் தொகுப்பிலிருந்து

பேராசிரியர் ஜி. சங்கரப் பிள்ளை

(வாழ்க்கைக் குறிப்பு: *1930* ஜூன் *22*ல் கேரளத்தில் திருவனந்தபுரத்துக்கு அருகிலுள்ள சிறையின் கீழ் என்னுமிடத்தில் பிறந்தவர். மலையாள மொழி ஆனர்ஸ் பட்டப்படிப்பில் முதன்மையாகத் தேறியவர். பந்தனந்திட்டை, காந்தி கிராமம், காஸ்தாங்கோட்டை ஆகிய இடங்களில் கல்லூரி ஆசிரியராகவும், கேரள பல்கலைக் கழக களஞ்சியத் துறையிலும் பணியாற்றியவர். கள்ளிக் கோட்டைப் பல்கலைக் கழகத்துத் திருச்சூர் நாடகப் பள்ளியில் இயக்குநராகவிருந்து நாடகத்தில் பட்டப் படிப்பைத் துவக்கியவர்.

1958லேயே நாடோடி இலக்கியம் பற்றிய ஆய்வை மத்திய அரசின் உதவித் தொகையுடன் நடத்தியவர். சிநேக தூதன், தண்டவாளங்கள், திருமணங்கள் சொர்க்கத்தில் நிச்சயிக்கப் படுகின்றன போன்ற நாடகங்களுக்கு கேரள சாகித்ய அகாடமிப் பரிசு பெற்றவர். இருபத்தைந்திற்கும் மேற்பட்ட முழு நீள நாடகங்களும், ஏராளமான ஓரங்க நாடகங்களும் எழுதியவர். கேரள சங்கீத நாடக அகாடமி, மைய சங்கீத நாடக அகாடமி ஆகியவற்றின் விருதுகளைப் பெற்றவர். நேரு சிறப்பறிஞராக (Nehru Fellow) தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டவர். 1978ல் கலைஞர்கள் குழுவின் அங்கத்தினராக சோவியத் யூனியன் சென்றவர்.

கேரளத்து நாடோடிக் கலைகளை ஆவணம் செய்து அரங்கக் கலை மறைவதில்லை (The Theatre is never dead) என்ற நூலும் வெளியிட்டவர். மலையாள நாடக சாகித்ய சரித்திரத்தைத் தயாரித்து வெளியிட்டவர். உலகம் தழுவிய நாடக விற்பன்னர்களான இப்ஸன், பிராண்டலோ, ப்ரெக்ட் போன்றவர்களைப் பற்றிய ஆய்வுகளும், தாள்களும் சிறப்புற வழங்கிய

வர். இலண்டனில் தங்கி நாடக முயற்சி செய்தவர். நாடக் களரி என்ற பயிற்சிப் பட்டறைகள் மூலம் கேரளத்தில் புதிய நாடகப் பார்வைக்கு வழிகாட்டியவர். கேரளம், தமிழ்நாடு ஆகிய பகுதிகளில் பயிற்சிப் பட்டறைகளில் வல்லுநராக வந்து அரங்கக் கலை ஞானம் தந்தவர். அவருடைய 'கறுப்பு தெய்வத்தைத் தேடி' 'கிராதம்' 'குந்தி' போன்ற நாடகங்கள் பேராசிரியர் இராமானுஜம், பன்ஸி கௌல், குமார் ஸஹானி போன்றவர்களது இயக்குதலில் தேசிய அளவில் பாராட்டப் பட்டவை.

இவர் காட்டிய நெறியில் வளர்ந்து தனக்கென்று சிறப்பிடம் பெற்றது வெஞ்ஞார மூடு என்னும் இடத்திலுள்ள ரங்கப் பிரபாத் என்னும் குழந்தைகள் நாடக அரங்கு. கள்ளிக் கோட்டை பல்கலைக் கழக சிற்றரங்கமும் (CULT) Ruchi என்னும் நாடகப் பள்ளி இதழும் இவரது வழங்கல்களாகும். தண்டவாளங்கள், பண்டிதர் மூவரும் மாண்டதொரு சிங்க மும், ஆஸ்தான மூடர்கள், இந்த நீதிமானின் இரத்தத்தில் எனக்குப் பங்கில்லை, கங்கையின் மைந்தன், பாதுகாவலர், பிரளயம் ஆகிய இவரது நாடகங்கள் தமிழில் அரங்கேற்றப் பட்டவை. இவரது நாடகங்களில் சில மலையாளத்தில் திரைப் படமாக்கப்பட்டுள்ளன. ஆசிரியர், இயக்குநர், விற்பன்னர், நாடகக் கோட்பாட்டறிஞர், நாட்டார் நாடகப் பேரறிஞர் என்னும் பல நிலைகளில் அவரது பணியும் புகழும் விரிந் துள்ளன.

பிரம்மச்சாரியாகவே வாழ்ந்த சங்கரப் பிள்ளை 1989 ஜனவரி முதல் தேதி தமது 58வது வயதில் கோட்டயத்தில் மருத்துவ நிலையில் உயிர் துறந்தார்.

சங்கரப்பிள்ளை ஒரு அரங்கக்கலை ஆளுமை

பேரா. சே. இராமானுஜம்

''சிறப்புமிக்கதும், அசாதாரணமானதுமான ஒரு ஓரங்க நாடகத் திற்கு இந்த அணிந்துரையை வழங்குகிறேன். கரடுமுரடு தட்டாதவாறு நெய்து எடுக்கப்பட்ட இதன் வடிவத்திற்கு காவிய எழிலுடன் கூடிய வசனங்கள் செழுமையையும், ஒளிவீச்சையும் சம அளவில் நல்கியுள்ளது என்பது தனித்துக் கூறப்படவேண்டிய ஒன்றாகும். எனக்கு ஏற்பட்ட அனுபவங்களைக் கொண்டு மட்டும் நான் பூரண மனநிறைவு பெற்றுள்ளேன். இதற்காகவே திரு. சங்கரப் பிள்ளைக்கு நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்''

இது தமது முதல் நாடகமான சிநேக தூதனுக்குப் பேராசிரியர் சங்கரப்பிள்ளை தமது ஆசிரியரும், நாடக ஆசிரியருமான பேராசிரி யர் என். கிருஷ்ணப்பிள்ளையிடம் பெற்ற அணிந்துரையாகும். 1957ல் இந்நாடகம் வெளியானது. அவர் அப்போது காந்தி கிராமக் கிராமியக் கழகத்தில் மலையாள விரிவுரையாளராகப் பணி யாற்றி வந்தார். அவருடன் அறிமுகமாகி எங்களது நட்பும் தொடங்கியது இங்குதான். இந்த நட்பு கிராமியக் கல்லூரி மாணவர்களைக் கொண்டு அவர் தயாரித்த 'சபர்மதி தூரத்திலே', 'மெழுகுவர்த்தி', 'தண்டவாளங்கள்' போன்ற நாடகப் படைப்புக் களில் எங்களைப் பிணைய வைத்தது. இந்தப் பிணைப்பு நாடக உலகத்தின் கனத்தையும், ஆழத்தையும் தேடி உணரும் மனோ பாவத்தை என்னுள் ஊட்டியது மட்டுமன்று. அதற்கான நெறியும், வகையும் ஏற்படுத்தித் தந்தவர் பேராசிரியர் சங்கரப்பிள்ளை யாகும். நட்புடன் பிணைந்த ஆசிரியராகவும் அவர் எனக்குத் திகழலாயினர். நெறியும், வகையும் வகுத்து அர்த்தமுள்ள நாடகத்தையும், அரங்கக் கலையின் வீச்சுக்களையும் பற்றிய தேடலில் இணைந்த முப்பதாண்டுகளுக்கு மேற்பட்ட எங்களது யாத்திரையின் நடுவே இன்று என்னை மட்டும் தமது அமரத்துவப் புன்னகையின் உத்வேகத்தில் ஒற்றையடிப் பாதைவழி நடக்க விட்டு மறைந்தவர் பேராசிரியர் சங்கரப்பிள்ளை.

இலக்குகளால் பிணைக்கப்பட்டு நட்பின் பாசத்தால் உந்தப்பட்ட உணர்ச்சியோட்டத்தின் சிந்தனைகளாக இந்தக் கட்டுரையை

மாற்ற நான் விரும்பவில்லை. ஒரு நட்பின் பிரிவால் எழுதப்படும் உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்புக்களை நினைவு அலைகளாக்கி வாழ்க்கைச் சம்பவங்களை அசைபோடுவது இங்கு நோக்கமல்ல என்பதை உணர்கிறேன். அது நினைவுச் சிறப்பு மலருக்கான சம்பிரதாயப் புகழுரைக்கோவைகளாகி கரை கட்டப்பட்டுவிடும் என்பதையும் உணர்கிறேன். எனவே இந்த நியதிக்குள் சிக்காது அரங்கக்கலை ஆளுமை (Theatre Personality) என்ற பண்பில் பேராசிரியர் சங்கரப்பிள்ளையின் நாடகக் கலை பற்றிய ஆழ்ந்த பிடிப்புக்களையும், உறுதியான கோட்பாடுகளையும் தொகுக்க முயற்சிக்கிறேன்.

சிறுகதை, நாவல், கவிதை, கட்டுரை ஆகியவற்றோடு நாடகத்தையும் எழுதித்தந்த இலக்கிய எழுத்தாளர் என்றில்லாது முழுக்க முழுக்க நாடக ஆசிரியராகவும், அரங்கக்கலை விற்பன்னராகவும் திகழ்ந்தவர் சங்கரப்பிள்ளை. தன்னுள் கிளந்தெழும் கலை வெளியீட்டிற்குத் தமக்குள்ளீடான ஊடகத்தை (medium) உணர்ந்து, அதன் பரிணாம வளர்ச்சியோடு தன்னைப் பிணைத்து அவ்வூடகத்தின் கலைஞராகத் திகழும் மரபில் வந்தவர் பேராசிரியர். தம்மை ஒரு அரங்கக் கலைஞராக இனங்கொண்டு அதன் மையக்கூறான நாடக இலக்கிய ஆக்கத்திற்குரிய சுயதிறன் உணர்வில் வேருன்றி அரங்கக் கலையின் ஆழத்தை ஒட்டுமொத்தமாக அறிந்தவர் அவர். எனவே ஒரு இலக்கிய கர்த்தா என்ற நிலையை மீறி நாடக ஆசிரியராகவே திகழ்பவர் அவர்.

நாடகக் காப்பியம் என்பது கவிதை, நாவல், சிறுகதை போன்ற கேள்வி முதன்மையான இலக்கியங்களிலிருந்து வேறுபட்டு தனித்துவத்துடன் விளங்குவதாகும். இதனை நன்கு உணர்ந்தவர் பேராசிரியர் பிள்ளையவர்கள்.

''ஒரு நாடகத்தை இலக்கியமாகப் படிக்கும்போது வாசிப்பவருக்கும் நாடக ஆசிரியருக்கும் கேள்வி இலக்கியங்களைச் சுவைக்கும் போது காணப்படும் நேர்முகத் தொடர்பு போன்ற இயல்புதானே இருக்கமுடியும் என்ற ஐயம் எழலாம். அவ்வாறு இல்லை என்றே கூறமுடியும். நாடகம் போன்ற அரங்கக் கலைத்தொடர்பான இலக்கியப் படைப்புக்களுக்குப் படித்துச் சுவைப்பவன் என்ற நிலையில் அனுபவத்தின் பூரணப் பொருளைக் காண இயலாது. சூட்சுமமாகச் சிந்திப்போமானால் நாடகத்தை வாசிப்பவன் என்பவன் உண்மையில் ஒருவகையில் பார்வையாளனேயாவான். அவனது

கண்கள் நாடகக் காப்பியத்துள் ஆசிரியர் வடித்துத் தந்துள்ள சொற்பிரபஞ்சத்தினூடே அடிமேல் அடிவைத்துக் கடக்கும்போது உண்மையில் அச்சொற்களுக்கு அருவமான ஒரு ரசவாதப் பரிணாமம் ஏற்படுகிறது. வாசகன் மனத்துள் அரங்கம் ஒன்று நிர்மாணிக்கப்படுகிறது. அந்த அரங்கக் களத்துள் இலக்கியத்தின் வார்த்தைச் சிமிழ்களை உடைத்துக்கொண்டு கதாபாத்திரங்களும், வாழ்க்கையின் உச்சக்கட்டங்களும் குதித்து வீழ்கின்றன. காட்சிகளுக்குக் காட்சியாக இவ்வாறு கடந்து செல்லும்போதுதான் அவனது வாசித்தல் நிறைவு பெறுகிறது. நாடகத்தைப் படித்துச் செல்லும்போதே இணையானதொரு காட்சிக் களத்தை மனத்துள் கற்பித்துக் கொள்ளவும், அக்களத்துள் நிகழ்பவைகளை சுய அனுபவங்களாகக் கொள்ளவும் தக்க வகையில் கற்பனையை விரித்தும், வளைத்தும் கொடுக்காத நாடகம் எதுவும் சுவையுடையதாக அமைவதில்லை. அனுபவம் கற்றுக்கொடுத்த பாடமிது.*

பிள்ளையவர்களைப் பொறுத்தவரைப் படிப்பதற்குரிய நாடகம், நடிப்பதற்குரிய நாடகம் என்ற இருவேறு நிலைகள் இல்லை. இத்தகைய எண்ணம் எப்படியோ நம்முள் வேரூன்றி நிற்கிறது. காட்சி கேள்வி ஆகிய கூறுகள் ஒன்றுக்கொன்று உறுதுணையாக நிற்கும் கட்டுக்கோப்பின் உயிரோட்டத்தைப் பற்றிய அறியாமையே இந்த எண்ணத்திற்குக் காரணமாகும். நாடகம் எழுதப்படும்போது, இது அறையிலிருந்து படிப்பதற்கு என்ற மனோபாவத்துடன் எந்த ஆசிரியரும் எழுதுவது கிடையாது. படைப்பாற்றல்மிக்க திறன்மிக்க ஒரு இயக்குநரின் மேதாவிலாசத்தால் சீராக நாடகம் மேடையேற்றப்பட்ட பின்பும் தோல்வியடையுமெனில் அது நாடக இலக்கிய ஆக்கத்தின் குறையேயாகும். அத்தகைய படைப்பு பார்வையாளர்களால் சுவைக்க இயலாத நாடகமாக அமைந்தால், ‘சஹ்ருதயன்’ என அழைக்கப்படும் ஆதர்ச சுவைஞனான எந்த ஒரு வாசகனுக்கும் அந்த நாடகம் படிக்கப்படும்போது மனநிறைவளிக்க முடியாது. இதற்குக் காரணம் நாடகத்தின் காட்சிக் கவினுக்கு நாம் கொண்டுள்ள பொருளேயாகும். புறத்தளவில் மட்டும் சேட்டைகளையும், சலனங்களையும் கொண்டு மேம்போக்கான சிக்கல்களை மட்டும் தாங்கி நிற்கும் நாடகம்தான் காட்சிக்குரியது எனக் கற்பித்துக் கொண்டால் நல்ல சுவைஞனான வாசகனை அது திருப்தியளிக்காததில் வியப்பில்லை. அதுபோல நாடகத்தின் மேடைப் படைப்பு

---

* *பேரா. ஜி. சங்கரப்பிள்ளை ரங்காவதரணம் — (மலையாளம்) (நாடகப் படைப்பு தத்துவங்கள்) கேரள பாஷா இன்ஸ்டியூட். 1979 பக். 5.*

எழில்கோலம் என்பது உயிர்துடிப்புள்ள அழகியல் பாங்குகொண்ட பார்வையாளர் நடிப்புக் கலைஞர்களின் நேருக்கு நேர் கண்கூடாக அமர்ந்து கண்டு மகிழ்தல் என்ற கதகதப்பான அக்னி ஸ்பரிசத்தினை ஏற்கும்போதுதான் முழுமையுற்றுத் திகழும். இதுதான் நாடகக் காப்பிய ஆக்கத்தைப் பொறுத்தவரை பிள்ளையவர்களின் உரைகல்லாகும்.

நாடக ஆசிரியர் அரங்கத்து நிகழ்த்துதல் என்ற செயலின் பிரிக்க முடியாத பகுதியாக விளங்குகிறார் என்பதை உணராமல், அவரை ஒரு இலக்கியவாதியாக மட்டும் கருதி ஒதுக்கிவிட்டு, அவரது இலக்கியத்தை மட்டும் வேறுபடுத்தி மற்றொரு கலையாக்கமாக மேடைப்படைப்பு நடத்தப்படுவதான நினைப்பு தோன்றியுள்ளது. கவிதை, நாவல், சிறுகதை போன்ற இலக்கியத்தை நாடகமாக்குவதுபோன்ற ஒன்று அல்ல இது. நாடக ஆக்கம் என்பதுவே அரங்கக் கலைப்படைப்பின் முதற்படியாகும். தலை சிறந்த இலக்கியங்களாகத் திகழும் நாடகங்கள் அனைத்துமே அரங்கக் கலைப்படைப்பின் முதற்படியாக அமைந்த இந்த ஆக்கப்போக்கில் பிணைத்துக் கொண்ட நாடக ஆசிரியர்களிடமிருந்து தோன்றியவை என்பதை நாடக வரலாறு நமக்குக் காட்டி நிற்கிறது. இன்று நாட்டில் நிலவுகிற கலாச்சார மேம்பாட்டு அமைப்புக்களின் அடிப்படையில் நோக்கினால் நாடக ஆசிரியர் அடிப்படையில் நாடக அகாடமியைச் சார்ந்தவரேயன்றி, சாகித்திய அகாடமியைச் சார்ந்தவரல்ல என்பது பிள்ளையின் கருத்தாகும். மேடைப் படைப்புக்குரிய நல்ல நாடகம் நல்ல இலக்கியமாகத் திகழ்வது இலக்கியப்பாங்கும் நாடகத்தின் கூறுகளில் ஒன்றுமாகும்.

அரங்கக் கலை ஆளுமை எனப்படுவது இக்கலையின் பல்வேறு கூறுகளில் பிணைத்துக்கொண்ட எல்லாக் கலைஞர்களிடமும் காணப்பட வேண்டியதொன்றாகும். அரங்கக்கலை ஆளுமை என்னும் தீட்டப்பெற்ற வைரத்தின் ஒரு பட்டையாக்த் திகழ்வது நாடக இலக்கிய ஆக்கமாகும். இதன் பிரதிபலிப்பு இயக்கம், நடிப்பு, அரங்க சிற்பம், ஆடையணி, ஒப்பனை, ஒளியமைப்பு, இசை போன்ற பல்வேறு பட்டைகளின் சங்கமத்தினூடே பாயும் ஒளிக் கற்றைகளின் சிதறலாகும். நல்ல நாடக ஆசிரியர் ஒவ்வொருவருள்ளும் இப்பட்டைகளின் பரிமாணத்தைக் காணலாம். இப்பட்டைகளை செம்மையுறத் தீட்டும் இயக்குநர் என்பவரின் படைப்பாற்றல் பாங்கு நாடக ஆசிரியரிடமும் உள்ளது. எனவேதான் ஒவ்

வொரு நாடக ஆசிரியருக்குள்ளும் ஒவ்வொரு இயக்குநர் ஒளிந்துள்ளார் என்கிறோம்.

அரங்கக் கலை ஆளுமையாவது இத்துறையில் ஈடுபடுத்திக் கொண்ட ஒருவரது எண்ணங்கள், கருத்துக்கள், சிந்தனைகள், இலக்குகள், மதிப்பீடுகள், தொலைநோக்கு வாழ்க்கை முறை, ஆத்மார்த்த உணர்வு, செயலாக்கத் திறன், சுவையுணர்வின் தரம், அழகியல் உள்ளுணர்வு ஆகியவைகளிடையே தன்வயப்பாங்கின் வெளியீடாகத் திகழ்வதாகும். நடைமுறையிலுள்ள ஒரு கலை வடிவத்தில் ஆழ்ந்த ஞானமும், தீவிரமான பயிற்சியும், சிறந்த சிருஷ்டித்திறனும் கொண்டவர் ஒருவர் சிறந்த கலைஞராகத் திகழலாம். ஆனால் அவர் அரங்கக் கலை ஆளுமை பெற்றவராகத் திகழவேண்டிய நியதி இல்லை. மனித வாழ்க்கையைப் பற்றிய ஆழ்ந்த நோக்கும், அர்த்தங்களைப் புரியும் தன்மையும் அவரிடம் காணப்படவேண்டும். உன்னதமான அழகியலுணர்வைப் பெறும் மனித உள்ளுணர்வின் சக்திவேகத்தைப் புரிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும். மனித அனுபவ உணர்வுகளை கலையம்சத்துடன் தளம், காலம் ஆகியவற்றைப் பிணைத்து ஸ்தூலமான வடிவாக்க மூலம் சூட்சுமமாக உணர்த்தும் சிருஷ்டித்திறன் பெற்றவராதல் வேண்டும். நடைமுறையிலுள்ள சம்பிரதாயங்களையும், (practice) மரபேற்புக்களையும் (convention) கண்மூடித்தனமாக ஏற்காமல் கேள்விகள் மூலம் சுயதேடலில் ஈடுபடுபவராக இருத்தல் வேண்டும். இவை பிள்ளையவர்களிடம் காணப்பட்ட காரணத்தால், நாடகாசிரியர், நாடக இயக்குநர், அரங்கக்கலை ஊழியர் நிலைகளைத் தாண்டி அரங்கக்கலை ஆளுமை பெற்றவருள் ஒருவராக அவரைக் காண்கிறோம். தாம் பொறுப்பேற்று வடிவமைப்புக் கொடுத்த நாடகப் பள்ளியின் கல்வித் திட்டத்தில் நாடகப் படிப்பு வெறும் அரங்கக்கலை ஞானத்தை நல்கும் அமைப்பாக மட்டும் நில்லாது, மாணவர்களிடையே அரங்கக்கலை ஆளுமையை வளர்த்துக் கொள்ள அடிகோலுவதாகவும் அமைதல் வேண்டும் என்று வற்புறுத்தி நிற்பதைக் காணலாம்.

''நீங்கள் இத்துறையை ஏன் தேர்ந்தெடுத்தீர்கள்?'' என்று அவரிடம் வினவியபோது அவர் அளித்த பதில் வருமாறு:

''நாடகத்தை நான் ஏன் தேர்ந்தெடுத்தேன் என்பதைச் சிட்டைப் படுத்தி முழுமையான காரண காரியங்களைத் தொகுத்துக் கூறுதல் என்னால் இயலாது. இக்கலை வடிவத்தை ஏன் தேர்ந்து எடுத்துக்

கொண்டேன் என்று பல தடவை நானே வியப்படைந்ததுண்டு. ஒன்று வேண்டுமானால் என்னால் கூற இயலும். என் தந்தை பயில்முறை அளவில் நாடகங்களில் ஈடுபட்டதுண்டு. அதன் ஒத்திகைகளையும், படைப்புக்களையும் பார்த்தமை என்னைப் பாதித்திருக்கலாம். அதன் விளைவாக உயர்நிலைப்பள்ளியில் படிக்கும் போது நான் நாடகங்கள் எழுதியதுண்டு. அவை நாடகங்களா என்று என்னால் கூற இயலாது. எனினும் அப்போது அவை சிறப்பான நாடகங்களாகவே எனக்குத் தோன்றின. பேராசிரியர் என். கிருஷ்ணபிள்ளையும், ஸி. ஜே. தாமஸும், பி.கே. விக்ரமன் நாயரும் என்னைப் பாதித்தவர்கள். இவர்களுக்கு மலையாள நாடக உலகில் தனி இடம் உண்டு. நடைமுறையிலுள்ள மலையாள நாடக சம்பிரதாயங்கள் என்னுள் கேள்விகளை எழுப்பின. என் கேள்விகளைக் கட்டுரைகளாக வெளியிடலாம் என்று தோன்றியதுண்டு. பின்னர் ஐம்பதுகளின் பிற்பகுதிகளிலும் அறுபதுகளின் முற்பகுதிகளிலும் கருத்தரங்குகள் மூலம் புதிய உத்வேக உணர்வை ஊட்டலாம் என்று கருதிப் பல கருத்தரங்குகள் நடத்தியதுண்டு. நாடகத்தைப் பற்றிப் பேசுவதால் மட்டுமோ, எழுதுவதால் மட்டுமோ நாடகக்கலை ஓரடிகூட முன்னேற முடியாது என்ற உண்மையை நன்கு புரிந்து கொண்டேன். எனவே நாடக நிகழ்வுக்கான நடைமுறைப் பயற்சியின் அவசியம் உணர்ந்து 1967-ல் நாடகக் கலை எனும் பட்டறைகளை நடத்த முற்பட்டேன். இம்முயற்சியை நானே தனிப்பட்ட முறையில் துவக்கினேன் என்பதைப் பெருமையுடன் என்னால் கூறிக்கொள்ள முடியும்.''

நாடகக் கலை நிகழ்த்தப்பட்டு மேற்கொள்ளும் தேடல்களில்தான் உத்வேகமும், பொருளும் பெற முடியும் என்ற உறுதியைக் கொண்டவர் அவர். அவர் தாமே பள்ளிகள் தோறும் சென்று பொருள் பிரித்து நடத்திய முதல் நாடகக்களரியில் பங்கு பெற்றவன் என்ற முறையில் தம்மை முன்னிலைப்படுத்திக் கொள்ளாது ஸி. என். ஸ்ரீகண்டன் நாயரை இயக்குநராக்கி நடத்த வைத்ததைக் கண்டவன் நான். தம்மைவிட நாடகக் கலையின் பாலுள்ள பற்று அவருக்கு அதிகம். மேலும் நாடகக் கலை உத்வேகம் என்பது ஓவியர், இலக்கியவாதிகள், விமர்சகர்கள் இசைவிற்பன்னர்கள், திரைப்படக் கலைஞர்கள் ஆகிய பலருடைய கூட்டு முயற்சிகளில் தான் அர்த்தமுள்ள இயக்கமாக அமையும் என்பதை உணர்ந்தமையால், சமீக்ஷா கோவிந்தன், ஐயப்பப்பணிக்கர், அரவிந்தன், அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன், எம். வி. தேவன் போன்ற பலரையும் முதல் நாடகக்களரியில் தருவித்து கருத்துப் பரிமாற்றமும், செய்முறைப்

பயிற்சியும் அளித்தமையால் அறியலாம். அகில உலகப் புகழ்பெற்ற திரைப்பட இயக்குநர் அடூர் கோபாலகிருஷ்ணனும், 'பாரத்' பட்டம்பெற்ற 'கொடியேற்றம்' கோபியும் சங்கரப்பிள்ளையின் நாடகக்கலையரங்கத்துச் சீடர்களாவர். அது போன்றே உலகப் புகழ்பெற்ற திரைப்பட இயக்குநர் அரவிந்தனுக்கு சுய உந்துதலுக் கப்பால் முதல் நாடகக்களரி ஒரு உத்வேகத்துண்டுதலாகவும் அமைந்திருக்க நியாயமுண்டு.

'புதிய தலைமுறையில் தோன்றியுள்ள நாடக ஆசிரியருக்கு மட்டு மன்றி, ஓவியர்களுக்கும், திரைப்படக் கலைஞர்களுக்கும், கவிஞர் களுக்கும், கதாசிரியர்களுக்கும் உத்வேகம் அளித்துள்ள ஞானக் கருவறையாகவும், ஆதர்சவழிகாட்டியாகவும் விளங்கிய ஒரு வாழ்க் கையாகும் அவருடைய வாழ்க்கை' என்ற அடூர் கோபாலகிருஷ் ணனின் கூற்று உண்மையாகும். இந்த உண்மை கேரள எல்லைக் குள் மட்டும் ஒதுங்காமல் வெளி மாநிலங்களிலும் ஓரளவு பொருத்த முடையதாகும். அவரது அர்த்தமுள்ள நாடகத்தேடல் கேரள மண்ணிற்குள் மட்டும் ஒதுங்கி நின்றுவிடவில்லை.

அரங்கக்கலையின் தன்மையும் அதுதான். 'செடியொன்று வேர் மண்ணில் ஆழமாகப் பதிந்தும், சூழலிலிருந்து நீரையும், காற்றை யும் பெற்று சுவாசித்தும், எத்தனையோ யோசனைத் தூரத்தி லிருந்து வீசும் சூரிய ஒளிக்கற்றையால் பலனை விளைவித்தும் வருவது போன்றதே, அரங்கக் கலையும்' என்பது பிள்ளையின் உறுதியான கொள்கையாகும். இந்த ஆண்டிற்கு முன் தோன்றிய அரங்கக்கலை பற்றிய ஞானம் அத்தனையும் தமக்குச் சொந்த மானது என்ற உள்ளம் கொண்டவர் பிள்ளை. நூல்களைப் படிப் பதில் சளைக்காதவர். உலக நாடகக் கோட்பாடு அனைத்தையும் கற்றும், கேட்டும், பயில்முறைகளைக் கண்டும் உணர்ந்தவர். ''நாடகம் என்னும் கலை வடிவத்தை விஞ்ஞான பூர்வமாக படித்தும் உட்கொண்டும், நாடகக் கோட்பாடுகளை சொந்தமும் வந்ததுமாக வேறுபடுத்தி ஒப்புநோக்கி, சேர்த்து, விடுத்து, தன்வய மாக்கி மலையாள நாடகக்கலைக்கு அவர் ஏற்படுத்திய மாற்றங் களுப், புதுமைப் பொலிவுகளும் சிறிதல்ல''.*

---

* அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன் — ருசி. — தொகுதி-4, எண். 1 மார்ச், 1988 பக். 49.

நாட்டிய சாத்திரத்தின் நாடக இயல் மரபுகளை நம்மதாகக் கொண்டுள்ள நிலையிலும், மேற்கத்திய கோட்பாடுகளை எல்லாம் விளக்கியும், கொண்டும் நாடகக்கலை செயல்படுவதில் அர்த்த மென்ன இருக்கிறது என்று வினவியபோது, ''நாடகக்கலையின் அடித்தளமான முரண்பட்ட தன்மையே ஒருவகையில் அது முழுமை யும் மண்ணைச் சார்ந்ததாகவும், பிறிதொருவகையில், பொதுமை நிறைந்ததாகவும் விளங்குவதுதான். கோட்பாடுகளிலுள்ள (Theories) பொதுமைத் தன்மைகளைப் புறக்கணித்துவிட முடி யாது. அவை மண்ணைத் தாண்டி அரங்கக் கலைக்கு உரியவை ஆகிவிடுகின்றன. அந்த உரத்தின் சாரங்களை மண்வழிப் பெறுதல் தான் சிறந்தது.'' என்று கூறிய பதில் அர்த்தமுள்ளதாகும். பாலி நடனம் ஆர்த்தாடையும், மைலான்பாஸிக் என்னும் சீன நிகழ்த்துக் கலைஞர் மேயர் ஹொல்டையும், பிரக்டையும், கதகளி குரோட் டோவிஸ்கியையும், ராலீலா செக்னரையும் தாக்கித் தங்கள் கோட் பாடுகளுக்கு உந்துதலாகவும், உரமூட்டுவதாகவும் அமைந்தன என்ற உண்மையை உணர்தல் அவசியமாகும். கொள்கைகளை உணர்ந்து தன்வயமாக்கிக் கொள்ளுதல் வேறு. நகல் செய்வது வேறு. மேலை நாட்டுப் பாணிகளை மட்டுமல்ல, நமது மண்வடி வங்களையும் நகல் செய்வது கூட சிருஷ்டியாகாது.

பிள்ளை மரபுக்கலையின்பாலும், நாட்டுப்புறக்கலை வடிவங்களிலும் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டவர். திருச்சூர் நாடகப் பள்ளியில் அம்மன் வழிபாட்டுச் சடங்கு பற்றிய அவரது ஆவணப்படுத்தல் திட்டம் சிறந்தமுறையில் நிலைத்த பயன்தரும் வகையில் முடித்துத் தரப் பட்டதாகும். கேரளத்தில் ஆண்டொன்றில் எந்தெந்த கலை வடி வங்கள் எவ்வெவ்வாறு, எங்கெங்கே நிகழும் என்ற அவருடைய நாட்காட்டித் தயாரிப்பும் நிலைத்து நிற்கும் ஆவணமாகும்.

நவீன நாடக முயற்சியில் மரபுக்கலைகளின் கூறுகளோடு பிணைத்து ஆற்றப்படும் முயற்சிகளிலும், மண்ணின் நாடகமரபு தோய்ந்த அரங்கக்கலை உருவாக்கும் போக்குகளிலும் பிள்ளையவர்களுக்குத் திட்டவட்டமான கொள்கையுண்டு. நாற்றுப்பறித்து ஒட்டவைக்கும் பாங்கில் அவருக்கு உடன்பாடில்லை. 'சமயத்தோடு பின்னிப் பிணைந்து நிற்கும் சடங்குமுறைகளை காட்சிப் பொருள்களாக்கி நிற்றல் என்பதில் எனக்கு உடன்பாடு கிடையாது. நவீன நாடகங் களின் போக்கில் அழகியல் பாங்கினையுணர்ந்து ஞானந்தரும் வகையில் பயன்படத்தக்க வழிப்பாட்டுருவங்கள் அவை. நாடகப் படைப்புக்கு என்று உள்ள பல்வேறு கூறுகளில் உள்ளோட்டமாகப்

பிணைந்து நிற்கவேண்டிய நிகழ்த்துக்கூறுகளாகும் அவை. அதை விடுத்து அவற்றை வெறும் உத்திகளாகவும், பாங்காகவும் மட்டும் ஒட்டிச் சேர்த்துப் பயன்படுத்தப்படுதல் நல்லதல்ல. காலங்காலமாக இரத்தத்திலும், சதையிலும் ஊறி, பயிற்சியால் எழில் பொலிவோடு, ஆழ்ந்த திறமைமிக்க மரபுக்கலைஞர்களின் நிகழ்த்துதலைக் காண்கின்ற வாய்ப்புப் பெற்றிருக்கும்போது, வெறும் உத்திகளாக மட்டும் கையாண்டு உடற்பயிற்சி (drill) என்ற அளவில் அதற்குரிய உள்ளோட்டமான திறனில்லாத நிகழ்த்துதலைக் கண்டு நான் எப்படி மனநிறைவு எய்தல் இயலும்' என்பது அவரது கோட்பாடு. பார்வையாளர்களை ஈர்க்கவைக்கும் புற அளவிலான எந்த நிகழ்த்துதலும் அவரைப் பொறுத்தவரை வணிக மனப்பான்மைப் படைப்புக்களாகும். பணம் அல்லது பிராபல்யம் ஆகியவையே அவற்றின் அடிப்படை நோக்கமாக அமையமுடியுமே தவிர ஆழ்ந்த சிருஷ்டித்துவத்தின் தேடல் வெளியீட்டைக் காண அவை இடங்கொடாது. தொழிலோடு உள்ள ஆத்மார்த்த உணர்வைவிட, உடனடிப்பலனை வலியுறுத்தி நிற்கும் சுயநல லாப மனப்பான்மை வணிகத்தன்மையேயாகும். கலைப்படைப்பாக்கத்தில் வணிக மனப்பாங்கிற்கு முதலிடம் தருவதை ஏற்க இயலாதவர். மொழிவழி நாடகக் கலைப்பாங்கு நிகழ்காலத்தின் பிரதிபலிப்பு என்ற நிலையில், பிரதேசவாரியான சுயமண், இந்திய தேசிய மாநிலம், உலகமுற்றும் தழுவிய பூமிப்பரப்பு ஆகிய மூன்றிலிருந்து ஊறுகின்ற மூன்றுவகையான ஊற்றுக்களின் திரிவேணி சங்கமமாகவே திகழ முடியும் என்று உறுதிகொண்டவர் பிள்ளை. மண்மணம், பாரதப் பாங்கு போன்ற சொற்சிலம்பங்களுள் தன்னைச் சிக்க வைத்துக் கொள்ளாது, பல கோணங்களிலும், பல பாணிகளிலும், பலவகைகளிலும் நாடகம் எழுதித் தன் கலைத் தேடலைத் தொடர்ந்து சென்றவர்.

நாட்டார் வழக்காற்றியல் நம் நாட்டில் நன்கு வேர்பிடிக்கத் தொடங்காத காலக்கட்டத்திலேயே தமது 'தோற்றம் பாட்டு' என்ற ஆய்வை 1958க்கு முன்பாகவே தொடங்கியவர். 'ஒற்றை முலைச்சியான' கண்ணகிக் காதையை அடிப்படையாகக்கொண்டு தாய்த் தெய்வ வழிபாட்டாய்வை தென் கேரளப் பகுதிளைக் கொண்டு ஆய்ந்தவர். தாம் திருச்சூர் நாடகப் பள்ளியின் இயக்குநராகப் பணியாற்றியபோது போர்டு பவுண்டேஷனின் நிதி உதவியோடு கேரளத்து நாட்டார்க் கலைகளின் ஆவணத்தைப் பூர்த்தி செய்து ''மண்ணின் அரங்கம் மறைவதில்லை'' (Theatre of earth is never dead) என்ற நூலும் வெளியிட்டவர். அதைப்போலவே

நாட்டிய சாத்திரம், சமஸ்கிருத நாடக இலக்கியம், விமர்சனங்கள், இந்திய நாடக அரங்கு ஆகியவை பற்றிய ஞானத்தை உட்கொண்டது மட்டுமின்றி கட்டுரைகள் வடித்துத் தந்தவர். அரிஸ்டாட்டிலின் 'கவித்துவத்திலிருந்து', பீட்டர்ப்ரூக்கின் 'வெற்றுத் தளம்' வரை நாடகக் கோட்பாடுகளுக்குத் தெளிவான விளக்கம் தர வல்லவர். அதைப்போலவே கிரேக்க நாடகங்கள் முதல் இன்றைய நாடகங்கள் வரை நாடக இலக்கியங்களில் தலைசிறந்ததைப் படித்தவர். பிரக்ட், பிராண்டலோ போன்றவர்களின் நாடகங்களை மொழிபெயர்த்தவர். நாடக ஆக்கத்தில் மட்டுமின்றி இலக்கிய ஆக்கத்திலும் தமது முதல் நாடகமான 'சினேக தூத'னிலிருந்து, 'குந்தி' ஈறாக இருபத்தைந்துக்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களை அர்த்த புஷ்டியுடன் எழுதியவர். கடந்த முப்பதாண்டுகளில் பிள்ளையவர்களின் நாடகங்கள் பலவற்றை நான் இயக்கியதுண்டு. சமூகம், மனவியல், இதிகாசம், அங்கதம், அபத்தம் போன்ற பல்வேறு தளங்களில் பின்னிப் பிணைந்த நாடகங்கள் அவை. இவற்றுள் சில நாடகங்கள் ஏற்கனவே அச்சிடப்பட்டு இரண்டு மூன்று பதிப்புகள் வெளியானவைகூட. எனினும் நாடகப் படைப்புக்கான வகையில் இயக்குநர் என்பவரின் புனர் சிருஷ்டியென்னும் மீட்டுருவாக்கத்திற்கேற்ப தமது நாடகங்கள் சிலவற்றில் சில புதிய பகுதிகளைச் சேர்த்து தந்ததுண்டு. 'அரங்கில் ஒரு நாடகம் எத்தகையதாக மிளிரவேண்டும் என்று நிர்ணயிப்பது இயக்குநராகும்—அதற்காக அத்தகைய இயக்குநருக்கு உதவுவது நாடக ஆசிரியரின் நாடகத்தைப் பற்றிய சுய விளக்கத்தைவிட நாடக இலக்கிய ஆக்கமேயாகும்.'* இதை இங்கு கூறக் காரணம் நாடகம் நாடகமாய்த் திகழ வேண்டும் என்பதில் பிள்ளைக்கு மிகுந்த அக்கறையுண்டு. ஒரு நாடகம் மண்ணின் தன்மை பெற்றதாலோ, இந்தியப்பாங்கு பெற்றதாலோ, உலக நாடக நகலாக அமைந்ததாலோ மட்டும் நாடகம் என்பதன் அர்த்தத்தைப் பூரணமாகக் கொண்டிருக்கும் என்று கூறிவிட முடியாது. மேற்கூறியவை அனைத்தும் நாடகத்தைவிட நாடக ஆசிரியரின் உளப்பாங்கின் உருவாக்கத்தையும், வளர்ச்சி நிலையையும் பொறுத்தவைகளாகும். நல்ல நாடகம் என்பது அது எடுத்துக்கொண்ட பொருளின் ஆழத்தையும், நிகழ்வுக்கோவைகளில் உள்ள செறிவையும், கதாபாத்திரங்களின் வலிமையையும், இவற்றுக்கப்பால் நாடகப் பாங்கான இழையோட்டத்தில் மேடைமொழிப் பாங்கில் (Theatre

---

* பேராசிரியர் சங்கரப்பிள்ளை—கறுத்த தெய்வத்தைத் தேடி, டி. ஸி. புக்ஸ், கோட்டயம், 1980. பக்கம். 5.

Idioms) ஆசிரியரது கட்டுக்கோப்புத் திறனையும் அடித்தளமாகக் கொண்டதே தவிர சில வரையறுக்கப்பட்ட வடிவங்களையோ, உத்திகளையோ சார்ந்ததல்ல. மேலும் உலகின் தலைசிறந்த நாடகங்கள் எக்காலத்திலும் ஒரு குறிப்பிட்ட முறையில்தான் மேடையேற்றப்படவேண்டும் என்பதற்கில்லை. இயக்குநரின் மேதைத் தன்மைக்கேற்ப அவை நீக்குப் போக்குகளை ஏற்கும் வலிமை பெற்றது என்பதில் பிள்ளைக்கு அசையாத ஒப்புதல் உண்டு.

நாடகப் படைப்பில் கதாபாத்திரங்களை நீக்குதல் போன்ற இயக்குநரின் செயல்களைப் பற்றி வினாவெழுந்தபோது இது முற்றிலும் படைப்பாக்கப் போக்கையும், நாடகத்தின் தன்மையையும் பொறுத்தது எனப் பதிலளித்துள்ளார். பதிலைத் தொடர்கையில், ''சிறந்த நாடகங்களில் பாத்திரங்களை நீக்குதல் அத்தனை எளிதான செயலன்று.' ஆர்தர் மில்லர், இப்ஸனைப் பற்றிக் கூறியது நினைவில் கொள்ளத்தக்கது. நுண்ணிய உறுப்புக்களை பகுதிகளாகக் கொண்டு கைக்கடிகாரம் உருவாவதைப்போல, நுண்மையான பாத்திர சேர்க்கைகளால் நாடக ஆக்கம் உருப்பெறுகிறது. நுண்ணிய உறுப்பு ஒன்று நீக்கப்பட்டாலும் செயலிழந்து கடிகாரம் எப்படி அர்த்தமற்றதாகி விடுகிறதோ அதைப்போலவே சிறந்த நாடகத்தில் எந்த ஒரு சிறிய கதாபாத்திரமும் நீக்கப்படாதவைகளாக அமைக்கும் தன்மை பெற்றவர் இப்ஸன்* என்பதாகும் அது. நாடக ஆக்கத்தின் உள்ளோட்டத்தைச் சிதைக்காத எந்த ஒரு மாறுதலையும் செய்துகொள்ள உரிமைபெற்றவர் இயக்குநர்** என்று விடையளித்தார். நாடகத்தின் உயிர்த் துடிப்பான நாடக நிகழ்வு (Dramatic Action) என்பதை நன்கு உணர்ந்து உள்வாங்கிக் கொண்டவர் பிள்ளை. தமது 'கறுத்த தெய்வத்தைத் தேடி' என்ற நாடகத்தின் முகவுரையில்; ''இது தெய்வத்தைத் தேடி நிற்கும் தேடல் மட்டுமன்று. இலட்சியத்தைத் தேடி, கனவுகளைத் தேடி, ஆதர்சங்களைத் தேடி, எல்லா தளங்களிலும் நடக்கின்ற தீர்த்த யாத்திரையின் கதையுமாகும். மனித நியதிகளில் தவிர்க்க முடியாதது இது'' என்று குறிப்பிட்டதைப் போன்று அர்த்தமுள்ள நாடகத்தைத் தேடுதலைத் தவிர்க்க முடியாததாக தனது வாழ்க்கை நியதியை அமைத்துக்கொண்டவர் அவர்.

---

* 1978இல் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகப் பணிப்பட்டறையில் பிள்ளை அவர்கள் கூறியது.

** ,, ,, ,, ,,

"'இதுதான் என்னுடைய உலகம். இவ்வுலகில் ஒரு அடிச்சுவட்டை யாவது என்னால் பதியவைத்துப் போக முடிந்தால்......எனது தியானம், எனது நிரந்தர முயற்சி அதற்கானது மட்டுமே......... அரங்கத் தளத்திலுள்ள பலகையும், துணியும், நிறங்களும், ஒளிக் கற்றைகளும் என்னைப் பொறுத்தவரை வெறும் சடப்பொருட்கள் அன்று. அவை என்னைத் தழுவிப் பிணைந்து நிற்பவை. என்னுடன் உரையாடுபவை. அவற்றின் கருத்துரைகளை என்னால் கேட்க முடிகிறது. காதலியைப்போல அவற்றுடன் சல்லாபம் செய்ய என்னால் முடியும், அவைகளுக்கிடையே ஒரு சாம்ராஜ் யத்தின் அதிபதியாக கௌரவத்துடன் நான் நிற்பேன்—என் உலகம்—என் சொப்பனம்—எனது கர்மபூமி.'' பரதவாக்கியம் என்னும் அவரது நாடகத்தில் நடிகன் என்னும் கதாபாத்திரத்தின் மொழிகளாகும் இவை.

திருமணம் செய்துகொள்ளாது கட்டைப்பிரம்மசாரியாக வாழ்ந்த சங்கரப்பிள்ளை என்கிற அரங்க ஆளுமையின் வாழ்க்கைத்தளத் திலும் இறுதிவரை மேற்கூறிய வார்த்தைகளே ஒலித்து நின்றன. அரங்கக்கலையின் அர்த்தத்தோடுள்ள ஆத்மார்த்தத் தேடல் என்னும் அவரது கால்சுவடு மலையாள நாடக உலகில் மட்டும் பதிந்து நிற்பது அன்று. தமிழ் நாடக உலகுவரை—ஏன் இந்திய நாடக உலகுவரை பரவி நிற்பதாகும்.

○ ○ ○

குகை

ஜி சங்கரப்பிள்ளை

பாத்திரங்கள்

பாரம் சுமப்பவன்
மனைவி
கணவன்
கிறுக்கன்
தலைவன்
சக்கரம் சுற்றும் மனிதன்
சீடர்கள்

[இருளடர்ந்த பெரிய குகை. அதன் பின் ஓரத்தில் உயரமான ஒரு மேடை. அங்கே ஒரு பெரிய சக்கரம். ஒரு மனிதன் அதைச் சுற்றுகிற வேலையில் ஈடுபட்டிருக்கிறான். உறுதியான உடல். அவனுடைய வயது என்னவென்று கூறமுடிவதில்லை.

கீழே குகை மூலையில் சங்கிலியால் பரஸ்பரம் விலங்கிடப்பட்ட மத்தியதர வயதுத் தம்பதிகள். இருவரும் ஒருவரை ஒருவர் பார்த்துக்கொண்டு இரண்டு பீடங்களில் உட்கார்ந்திருக்கிறார்கள். இன்னொரு மூலையில் ஒரு மனிதன், குகையின் கூரையிலிருந்து இறங்கியதுபோலத் தோன்றும் ஒரு விழுதில் சாய்ந்து, களைத்துப் போனவனாக நிற்கிறான். தோளில் பெரும் பாரத்தைச் சுமந்து கொண்டிருக்கிறான்.

பின்பக்கத்து மேடைக்கு இணையாக இன்னொரு உயரமான மேடையில் மூன்றுபேர் உட்கார்ந்து சூதாடிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். இடையிடையே மதுக் கோப்பையிலிருந்து வேண்டுமளவுக்குக் குடிக்கிறார்கள்.

சக்கரம் சுற்றுபவன் நிற்கும் மேடைமீது தலை சாய்த்தபடி 'கிறுக்கன்' தூங்கிக்கொண்டிருக்கிறான். இந்த நபர்கள் யாரும் அடுத்தவரின் இருப்பை உணர்வதில்லை.

தம்பதிகள் உட்கார்ந்திருக்கும் இடத்துக்கும், பாரம் சுமப்பவன் நிற்குமிடத்துக்கும் நடுவில் வெற்றிடம். மேடையிலிருப்பவர்களின் அசைவுகளை கவனிக்கக்கூடிய அளவிலான வெளிச்சம்.]

பாரம் சுமப்பவன் : தாங்கமுடியாத பாரம்! அம்மா.

மனைவி : (கணவனிடம்) எனக்கு அலுத்துப் போயிற்று.

கணவன் : எனக்கும்தான்.

மனைவி : நான் போகவேண்டும்.

கணவன் : எங்கே போவாய்?

மனைவி : ஹா! எங்கேயும் போகமுடியாதா?

பாரம் சுமப்பவன் : எங்கேயாவது போக முடிந்தால்...இந்தக் குகையிலிருந்து... இந்த இருட்டின் பாதாளத்திலிருந்து... (ஓரடி முன்னே நடக்கிறான்) முடியவில்லை...வெளிச்சம் எங்கே? வெளிச்சம்... நாசமாய்ப்போன குகை. (தளர்ந்து உட்கார்கிறான்.)

மனைவி : இந்த நாசமாய்ப்போன குகையிலிருந்து வெளியே போகவேண்டும்.

கணவன் : அவ்வளவுதானா?

மனைவி : நாசமாய்ப்போன உங்களிடமிருந்தும்.

கணவன் : எனக்கும் அந்த ஆசைதான்.

மனைவி : போகமாட்டேன் என்று நினைப்பா?

கணவன் : எதற்கு?

மனைவி : நான் தப்பி விடுவேன்.

கணவன் : நானும்தான்.

பாரம் சுமப்பவன் : இனி என்னால் தப்பிக்க முடியாதா? (மீண்டும் எழுந்து கொள்கிறான்.)

[எங்கேயிருந்து என்று புலப்படாத ஒரு வெளிச்சம் அலைந்து வீசி மறைகிறது. ஏறத்தாழ ஒரு சர்ச்லைட் போல. தம்பதிகளும், பாரம் சுமப்பவனும் ஆவலோடும் நம்பிக்கையோடும்

அதை பார்க்கிறார்கள். மனைவி எழுந்து நிற்கிறாள். அது போய் மறைகிற வழியில் நடக்க முயல்கிறாள். ஆனால் சங்கிலியால் பிணைக்கப்பட்டிருப்பதால் நின்று விடுகிறாள். பாரம் சுமப்பவன் கண்ணாடிப் பிரதிபலிப்புக்குப் பின்னால் ஓடுகிற சிறுவனைப் போல அந்த வெளிச்சத்தைப் பின்தொடர முயற்சி செய்கிறான். அது மறைந்து விடுகிறது. வெற்றிடத்தில் களைத்து ஓய்ந்து உட்கார்கிறான். வெளிச்சம் மறைந்து விடுகிறது.]

பாரம் சுமப்பவன் : போய்விட்டது! வழிகாட்டாமல் போய்விட்டது. இந்தக் குகையின் வாசல் எங்கே? பார்த்திருந்தால்...

மனைவி : (தளர்ந்து பீடத்தில் உட்கார்கிறாள்.) விலங்கு! சங்கிலி! நாசமாய்ப் போக!

கணவன் : அதுவா இல்லை நானா?

மனைவி : (எழுந்து நின்று) எனக்கு இங்கேயிருந்து விடுதலை வேண்டும்.

கணவன் : உனக்கு மட்டும். அப்படித்தானே! அது நடக்காது.

பாரம் சுமப்பவன் : ஏன்? எதனால் எனக்கு விடுதலையில்லை? குகையின் வாசலை மட்டும் பார்க்க முடிந்ததென்றால்...

மனைவி : வேறு என்ன செய்வது?

கணவன் : 'நரகத்தின் தீவிலும் அன்பு
சொர்க்கத்தின் வீடு கட்டும்.'

மனைவி : இது தீவில்லை. குகை...

பாரம் சுமப்பவன் : இது குகையா? இல்லவே இல்லை. கும்மிருட்டு. காரிருள். நிழல்களில் பூதங்கள் பதுங்கியிருக்கின்றன. நீர்ப் பாம்பு போலக் கைகளை நீட்டிப் பாதாளத்துக்குள்ளே இழுத்துப்போகிற கண்ணுக்குத் தெரியாத வேதாளங்களின் நாட்டிய மேடை. முட்டாள்தனம்! அந்தகாரம்! அற்ப ஜீவிகள்...ஓ! விடுதலை. இல்லையென்றாலும் பரவாயில்லை. இந்த பாரத்தையாவது...விட்டுத் தொலைக்க முடியாத இந்த மூட்டையையாவது...(வியர்வையை வழித்து எறிகிறான்) இதற்கு என்ன வழி?

மனைவி : அப்படியென்றால் வழி எதுவுமில்லையா?

கணவன் : இந்த விலங்கை அறுத்தால்...வெளிச்சம் குகை வாசலுக்கு வந்தால்...

மனைவி : இந்த பழைய விலங்கை நொறுக்குவேன்.

கணவன் : (சிரிக்கிறான்) பலபேர் உடைத்தெறியப் பார்த்தார் கள்...பார்த்துப் பார்த்து தலை நரைத்துப் போனார்கள்... நரைத்து நரைத்து செத்துப் போனார்கள்...

மனைவி : நான் இதை நொறுக்குவேன்.

கணவன் : கோடி நமஸ்காரம்! செய்.

[பாரம் சுமப்பவன் வழி தவறியவனைப்போல அலைகிறான். குகைச் சுவர்களில் போய் முட்டிக்கொண்டு வெற்றிடத்துக்கு திரும்புகிறான். அது தொடர்ந்து நடைபெறுகிறது]

மனைவி : இது பொம்மைக் கூண்டு.

கணவன் : சரி.

மனைவி : இது ஆணாதிக்க மரபு.

கணவன் : ரொம்ப சரி. இது என்ன? (தன்னையும் பிணைத்திருக் கிற சங்கிலியின் முனையைக் காட்டுகிறான்)

மனைவி : என்னை இதில்...இதன் முனையில் கட்டிப் போட்டவர் களைச் சபிக்கிறேன்.

கணவன் : அவர்கள் வாழ்க! இல்லையென்றால்...

பாரம் சுமப்பவன் : இந்த இருட்டில் நான் தனியாக என்ன செய்வேன்? விடுதலையில்லாமல் போய்விட்டால்...அம்மா! தாங்க முடியாத பாரம். (தளர்ந்து உட்கார்கிறான்)

மனைவி : உங்களுக்கு விடுதலை வேண்டாமா?

கணவன் : வேண்டும்.

மனைவி : இல்லை! உங்களுக்கு விலங்கு ஒரு ஆபரணம்.

கணவன் : யார் சொன்னது?

மனைவி : அப்புறம்?

கணவன் : இதை உடைக்க முடியுமா என்று முன்பே முயற்சி செய்தேன். முடியவில்லை.

மனைவி : ஓ!

கணவன் : வரும்போது வரட்டும் என்று விட்டுவிட்டேன்.

மனைவி : (செல்லமாக) திருடன். என்னுடைய செல்லத் திருடன்.

கணவன் : (பிடித்து உட்கார வைக்கிறான்) உட்கார் தங்கமே! உட்கார்!

பாரம் சுமப்பவன் : முடியாது. இப்படியே உட்கார்ந்தால்... (எழுந்து விடுகிறான்) அம்மா! எவ்வளவு பாரம்...வழி திறக்க என்ன செய்வது?

மனைவி : உட்கார்ந்து...

கணவன் : (பரிவுடன்) நீ பாட்டுப் பாடியும், அதைக் கேட்ட படியே தூங்கியும் எத்தனை நாட்களாயிற்று?

மனைவி : டேப்ரிக்கார்டர் போடட்டுமா?

கணவன் : அதைக் கேட்டுக் கேட்டு அலுத்துப் போய்விட்டேன்.

மனைவி : எனக்கு என்னுடைய குரலே மறந்து போய்விட்டது.

கணவன் : அதெப்படி?

மனைவி : இந்தக் குகையில்தானே வாழ்கிறோம்...விடுதலை கிடைத்தால்...

கணவன் : பிள்ளைகளெல்லாம் எங்கே?

மனைவி : ஒருத்தன் கலவரத்தை அடக்கப் போயிருக்கிறான்.

கணவன் : கலவரமா?

மனைவி : கறுப்பர்களுக்கும் வெள்ளையருக்கும் குத்துச் சண்டை.

கணவன் : அன்பே!

மனைவி : என்ன?

கணவன் : நீதான் உலகத்தின் தாய்.

மனைவி : என் பிள்ளைகளின் தகப்பனே! (அன்பாகத் தலையை வருடுகிறாள்.)

கணவன் : மற்ற பிள்ளைகள்?

மனைவி : இன்னொருவன் பிறத்தியாரின் பாரம் சுமக்கப் போயிருக்கிறான்.

கணவன் : என் பிள்ளைகளின் தாயே! போதும். உனக்கு தாலாட்ட ஒரு பிள்ளை வேண்டாமா? அது நானாக இருக்கட்டும். பாடு...என்னைப் பாடிப் பாடித் தூங்க வை.

மனைவி : (அவனுடைய தோளில் தட்டியபடி)

செல்ல நிலாவின் பிள்ளையோ—நல்ல
செந்தாமரைப் பூவோ...

[முன்பு போலவே குகையின் உட்புறம் வெளிச்சம் ஓடி மறைகிறது. யோசித்தபடி நிற்கிற பாரம் சுமப்பவனும், தூங்கிக் கொண்டிருக்கும் கணவனும் திடுக்கிட்டு எழுந்து அது காட்டும் வழியைப் பின்தொடர முயற்சிக்கிறார்கள். விலங்குச் சங்கிலி இழுபட்டதால் கணவன் மனைவியின் மடியிலேயே விழுகிறான்]

பாரம் சுமப்பவன் : ஆஹா...ஆஹா... வெளிச்சம். குகை வாசல் தெரியப் போகிறது.

[பின் தொடர்கிறான். வெளிச்சம் மேற்கூரையில் தத்தி அலைந்து மறைகிறது]

மனைவி : சங்கிலி இருந்தது அதிருஷ்டம்...இல்லையென்றால் என்னை விட்டு விட்டு...

பாரம் சுமப்பவன் : எங்கே போக? மறுபடியும் நிராசை. வேறு வழி இருக்கிறதா என்று பார்க்கிறேன். (இருட்டான பகுதிக்குப் போகிறான்)

மனைவி : என்ன ஒன்றும் பேசமாட்டேன் என்கிறீர்கள்?

கணவன் : (விலங்கின் சங்கிலியைச் சுட்டிக்காட்டி) இது இருக்கிற போது நாம் இரண்டுபேரும் பேசவேண்டாம். நீ பேசினால் போதும்!

மனைவி : புத்தி வந்ததே!

கணவன் : ஹூம்...அடுத்த தடவை வெளிச்சம் வரட்டும்...அது வரைக்கும்...

மனைவி : இனி அது வந்தால் ஒரு கை பார்க்கப் போகிறேன்.

கணவன் : நீயா? பார்க்கலாம்...பார்க்கலாம்...

மனைவி : பார்த்துக் கொள்ளுங்கள்.

கணவன் : சரி, சரி! சொல்லுவதைக் கேட்டுக்கொள்.

மனைவி : அதெல்லாம் அந்தக் காலம்.

கணவன் : சங்கிலியின் ஒரு முனை என் கையில்தான்...தெரியுமில்லை!

மனைவி : ஹா ஹா! ஆனாலும் சங்கிலிக்குள்ளேயேதானே.

[பெரும் கூச்சலுடன் ஒருவரோடொருவர் சண்டையிடுகிறார்கள். சூதாடிக் கொண்டிருப்பவர்களில் முக்கியமானவன் என்று தோன்றுகிற நபர் எழுந்து வந்து கனத்த குரலில்]

தலைவன் : ச்சீ! இங்கே சத்தம் போடக் கூடாது.

[கணவனும் மனைவியும் திடீரென்று மரத்துப் போனவர்களைப் போல பீடங்களில் உட்காருகிறார்கள்.]

தலைவன் : ஹும்...இந்தக் குகைக்குள்ளே இருக்கிற போது... நான் யார் என்று தெரியுமா?

சீடர்கள் : (ஒரே சமயத்தில் முழங்காலிட்டு நின்று, கோரஸ் போல)

ராஜாதி ராஜனே! மன்னா! சுல்தானே! ஜயஹே! ஜய!
ஜனநாயகக் காளி பக்தனே! ஜயஹே! ஜய!
(சிறிய மணியை ஒலித்து, பூஜை செய்கிறார்கள்)

தலைவன் : (ரசித்துக் கொண்டும், மீசையை முறுக்கிக் கொண்டும்) நான்தான் இந்தக் குகை. இந்தக் குகையின் சூத்ரதாரி நான்தான். அசையக் கூடாது. பேசக் கூடாது. கொடுத்த விலங்கை மாட்டிக் கொண்டீர்கள் இல்லையா? இனி பேசக் கூடாது!

(திரும்பி, மறுபடியும் சூதாடத் தொடங்குகிறான். கணவனும் மனைவியும் ஒருவரை ஒருவர் பார்த்துக் கொள்கிறார்கள்)

மனைவி : (கணவனிடம்) தப்புகிறவழி?

கணவன் : மறுபடியும் வெளிச்சம் வரவேண்டும்.

மனைவி : இந்த சங்கிலி தேவையே இல்லை.

கணவன் : வந்து தொலைத்தாயிற்றே!

(தலைவன் உட்கார்ந்திருக்கும் இடத்திலிருந்து திரும்பிப் பார்க்கிறான். அவர்கள் பேச்சை நிறுத்துகிறார்கள்)

[பாரம் சுமப்பவன் கையில் எரியும் மெழுகுவர்த்தியுடனும், சிறிய சிலுவையுடனும் வருகிறான். சிலுவையை வெற்றிடத்தில் நிறுத்தி வைத்து அதன் முன்னால் மெழுகுவர்த்தியை வைக்கிறான். முழந்தாளில் நின்று பிரார்த்தனை செய்கிறான்.]

பாரம் சுமப்பவன் : பரலோகத்திலிருக்கிற பிதாவே! இந்த மனித ஆத்மாவை நீ உன்னுடைய வழியில் செலுத்துவாயாக. இவனுடைய விடுதலைக்கு நீயே வழி காட்டுவாயாக. ஆமென்.

(தேவாலய மணிகள் ஒலிக்கும் ஓசை)

[மெழுகுவர்த்தியை அணைத்து விட்டு எழுகிறான். முகத்தில் அதிருப்தி]

பாரம் சுமப்பவன் : ச்சே! இந்தச் சுமை தொலைய மாட்டேன் என்கிறதே! வழியும் தெரியவில்லை. உம்... வேறு வழி கண்டு பிடிக்கிறேன்.

[குகையின் உட்பகுதி இருட்டை நோக்கிப் போகிறான்]

மனைவி : (மிக வேகமாகத் தலையைச் சொறிந்து கொண்டே) பேன்! நிறைய பேன்.

கணவன் : பெண் பிள்ளைத் தலையாயிற்றே! உள்ளே பைத்தியம்! வெளியே பேன்!

மனைவி : ரொம்பத் தொல்லை. இதெல்லாம் உங்கள் தலையிலிருந்து வந்ததுதான்.

கணவன் : அப்படியென்றால் நான் ஏன் சொறியவில்லை?

மனைவி : இரண்டு பேருக்கும் சேர்த்துத்தான் நான் சொறிகிறேனே! ஸ்ஸூ! ஸ்ஸூ! அம்மா!

கணவன் : (தலைவன் மறுப்படியும் திரும்புவதைப் பார்த்து) உஸ்ஸ்.

மனைவி : (மெதுவாக) பேன் பார்த்துவிடக் கூட யாருமில்லை. (விம்மி அழுகிறாள்)

கணவன் : என்னுயிரே! அழாதே! நானில்லையா? நான் பார்க்கிறேன்.

[மனைவியின் கூந்தலிலிருந்து பேன் எடுக்கிறான். நகங்களுக்கிடையில் வைத்து குத்த முயற்சிக்கிறான். மனைவி உரக்கச் சிரிக்கிறாள்]

மனைவி : அய்யே! அது கூடத் தெரியவில்லை, அப்படியில்லை. (கை விரல்களால் பேன் பார்த்து குத்திக் காட்டுகிறாள்)

இப்படி... (காட்டுகிறாள்)

[அவர்கள் பரஸ்பரம் பேன் பார்த்து குத்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள்]

மனைவி : இனி வெளிச்சம் வந்தால் நான் இறங்கி ஓடிவிடுவேன்.

கணவன் : இந்தச் சங்கிலியையும் கூடவே தூக்கிக் கொண்டு போக வேண்டும்.

மனைவி : பார்க்கலாம்.

கணவன் : பார்க்கலாம்.

[அவர்கள் மேடையில் வெளிச்சமான பகுதியிலிருந்து விலகுகிறார்கள்.]

[கிறுக்கன் தூங்கிக் கொண்டிருந்த இடத்தை விட்டு எழுகிறான். வெற்றிடத்தின் வழியாக முன்னோக்கி நடந்து வந்து பார்வையாளர்களிடம்]

கிறுக்கன் : ஆலிலையில் பிறந்தும்
அம்பொன்று தைத்து
ஆலடியில் அம்புப் படுக்கையில்
வீழ்ந்து கிடக்கும் கிருஷ்ணன் நான்
அச்சுதன்
ஆரம்பம் முடிவுமில்லோன்
அன்புக் கடலில்
அலைபடும் பூ மனம் கொண்டோன்.

ஆதி இருளிலும்—அதன்
உருமாறிய வடிவிலும் அலைந்தேன்.

இருட்டில் குகை வாசல் தேடுவோர்க்கு ஒரு செய்தி
பூங்காடுகள் பூத்துச் சொரிகின்றன.

பாட்டு : 'தம்பிரானின் மதிலகத்தில்
என்ன பூக்குடை விரிந்தது?
தம்பிரானின் மதிலகத்தில்
பிச்சிப் பூக்குடை விரிந்தது.
மதிலகத்தில் பூப்பறிக்க
வாருங்கள் வாருங்கள் தோழியரே!

மதிலகத்தில் கண்ணனிருப்பான்
வில்லுடன் அம்பும் அங்கிருக்கும்
நாங்கள் எவரும் வரமாட்டோம்
அம்பெய்து எங்களைக் கொன்று விட்டால்...
(உரக்கச் சிரிக்கிறான்)

அதுதான் இருளின் வாசல் கதவு
மர்ம ரகசியம் போல மூடிக் கிடக்குது.

அங்கே யாரும் போக முடிவதில்லை
அதைத் தேடியலைவது வீண்வேலை.

இருள் மூடிக் கிடக்கிறது அந்தி
தெரிந்தவர்களுக்கே தெரியும்—பாவம்
தெரியாதவர்களுக்குக் கஷ்டம்

கோகுலக் கிருஷ்ணனை
ஆலிலைக் கண்ணனை
ஆட்களுக்கு ரொம்பவும் இஷ்டம்

கோபியர் உடைகளைக் கவர்ந்தவன்
அவன் ஆபாசக் கதாநாயகன்.
(அங்கேயே படுத்துத் தூங்க உத்தேசித்து)
இனித் தூக்கம்
கலியுக முடிவு
வருகிற வரையில்
ஆலின் இலை மேலே...
(தூங்குகிறான்)

[பாரம் சுமப்பவன் மறுபடியும் வருகிறான். ஒரு இந்து சந்நியாசி வேடம். கையில் ருத்ராட்சம். அப்போதும் பாரம் தோளிலேயே இருக்கிறது. முன்பு பிரார்த்தனை செய்த இடத்துக்குப் போகும் போது கிறுக்கன் மேல் மோதி விடுகிறான். கிறுக்கன் 'ச்சே!' என்று அலறிக் கொண்டு எழுகிறான்]

கிறுக்கன் : என்னை எழுப்பிய நீ யார்?

பாரம் சுமப்பவன் : பார்க்கவில்லை? தோளில்?

கிறுக்கன் : நீ தேடிப் பிடித்த மூட்டை.
நீ தூக்கிச் சுமக்கிற பாரம்.

பாரம் சுமப்பவன் : நான் இதிலிருந்து விடுபட வேண்டும். இதிலிருந்து விடுபடுவேன். இந்த மூட்டை எனக்கு பாரமாகப் போய்விட்டது. நான் இதைத் தூக்கி எறியப் போகிறேன்.

கிறுக்கன் : (உரக்கச் சிரிக்கிறான்)

பாரம் சுமப்பவன் : சிரிக்க வேண்டாம். என்னால் இதைத் தூக்கி எறிய முடியும்.

கிறுக்கன் : (சிரித்துக் கொண்டே)
முன்பே பலபேர் பார்த்ததுதான் இந்த வழி
முட்டாளே. வெறும் பேச்சுத்தான் அதன் கதி.

பாரம் சுமப்பவன் : குகை வாசல் தெரியட்டும்... அப்போது...

கிறுக்கன் : அங்கே யாரும் போக முடிவதில்லை. அதைத் தேடி அலைவது வீண்வேலை.

பாரம் சுமப்பவன் : யார் அப்படிச் சொன்னது?

மனைவி : எவ்வளவு கொன்றாலும் பேன் போக மாட்டேனென் கிறது. நான் போய்விடட்டுமா?

கணவன் : இந்த விலங்கை அறுத்து விட்டா?

மனைவி : வேறு வழி?... இதோ... ஒரு பேன் (சுவாரசியமாகப் பேன் குத்துகிறாள்)

கிறுக்கன் : (அவர்கள் இருக்கிற திசையைப் பார்த்து)
வாசற் கதவு மூடிக் கிடக்குது மர்ம ரகசியம் போல...
சங்கிலி போட்ட மனிதர்கள்... தூ...

மனைவி : என்னைத் தடுக்க நீங்கள் யார்?

கிறுக்கன் : நானா? நான் நேற்றைக்கு... தெரியாதா... சண்டா ளனைக் கொன்று விட்டேன்.

பாரம் சுமப்பவன் : புலனடக்கி தியானம் செய்யப் போகிறேன். வழி கண்டு பிடிப்பேன். இருட்டைக் கொல்வேன்...

(சப்பணமிட்டு உட்கார்ந்து தியானம் செய்கிறான்)

கிறுக்கன் : (அவர்களிடமும், உலகத்திடமும்)
நேற்று நான் இப்படி நினைத்தேன்
சண்டாளனைக் கொன்றேன்.
பாதாள அறையின் கதவு திறந்தது.
துப்பாக்கி ஒன்று புகைந்தது.

[துப்பாக்கி என்ற வார்த்தை கேட்டதும் சூதாடிகள் மூவரும் எழுந்து கொள்கிறார்கள். தலைவன் இருட்டிலிருந்து 'கௌ பாய்' போலத் துப்பாக்கியை எடுக்கிறான். மூவரும் படியிறங்கி கொள்ளைக் கூட்டத்தினர் நடப்பது போல, அடிமேல் அடி வைத்து, துப்பாக்கியுடன் முன்னோக்கி நகர்கிறார்கள். கிறுக்கன் பார்வையாளர்களைப் பார்த்தபடி நிற்பதால் கவனிப் பதில்லை. கணவனும் மனைவியும் பேன் பார்த்துக் குத்துவதில் லயித்திருப்பதாலும், பாரம் சுமப்பவன் தியானத்திலிருப்ப தாலும் அவர்களைக் கவனிப்பதில்லை]

கிறுக்கன் : கிரேன்கள் இறங்குவது போல
அவன் ஒரு தரம் உயர்ந்து விழுந்தான்
ஜெட் விமானம் போல நெளிந்தான்
ஜடம் போல் கிடந்து முடிந்தான்
(பார்வையாளர்களைப் பார்த்து)
ஆமாம்! க்ளோஸ்! மர்கயா!

யுகபரிணாமச் சரித்திரம்
ஆச்சரியமான துயரம்

இருக்கலாம் அவனருகில் கையடையாளம் காட்டும்
சிலுவைகள் துப்பாக்கி வில்லும் அம்பும்
கிடக்கிறான் இருளில் பாதாளக் குகையில்
கதவை மூடி நின்றேன் நான் ஒரு
வீரன் போல—சினிமா—நாயகன் போல.

(கதாநாயகன் 'போஸில்' நிற்கிறான். தலைவனும் சீடர்களும் நிற்கிறார்கள்)

கிறுக்கன் : (ஓரடி முன்னால் வந்து)
கல்வாரி மலையில் பிர்லா மாளிகையில்
யுத்தங்கள் முன்பு நடந்தது இதற்கா?
ஆயிரம் யாகங்கள் நடந்தது இதற்கா?

மனதின் திரையில் கண்டேன் நிழல்கள்
இதிகாசக் காட்சிகள், இறவாத சரித்திரம்
உடையவன் நான். சாம்ராஜ்யங்கள் வசந்தங்கள்
ஆள்கிறேன்.

[பின்னால் வந்தவர்கள் நெருங்குகிறார்கள். தலைவன் கிறுக்கனின் தோளில் கை வைக்கிறான்]

கிறுக்கன் : பனிக்குளிர் கையொன்று
தோள்மீது படர்கிறதா?
பார்த்தேன் அருகில்
பிரம்மாண்ட உருவம்.

[தலைவன் பிடியை இறுக்குகிறான். உடன் வந்த சீடர்கள் தடுக்கிறார்கள். துப்பாக்கி கிறுக்கனின் கழுத்தில் வைக்கப் படுகிறது.]

கிறுக்கன் : நிழலும் திரைகளும் மறைந்தன
நான் ஒரு சூன்யம் ஆகிறேன்.

தலைவன் : (கரகரப்பான குரலில்)
சூன்யமாகி விட்டாயா...? இனிமேல்தான் சூனியமாகப் போகிறாய்...!

கிறுக்கன் : (திரும்பிப் பார்த்து உரக்க)
செத்தவன் எழுந்து வருகிறான்
வெற்றிலை மடிக்க யாருமில்லை.
தொடையில் தட்டித் தாளம்போட
கடவுளும் அருகில் இல்லை.

தலைவன் : உயிர் வேண்டுமென்றால் புலம்பாமல் நில்லு!

கிறுக்கன் : நேற்று நான் கொன்ற சண்டாளன்தானே நீ?

தலைவன் : ஆமாண்டா! நீ என்னைக் கொல்லுவாயா? நீ... நீதான்...சாகப் போகிறாய்...இதோ இப்போதே...

(துப்பாக்கியின் விசையை இழுக்கப் போகிறான்)

கிறுக்கன் : (கை கூப்பியபடி) ஹா! ராம்! ராம்! ராம்!

[திடீரென்று வெளிச்சம் முன்பு போல ஓரத்திலிருந்து பரவி நகர்கிறது. கணவனும் மனைவியும் துள்ளி எழுகிறார்கள்]

இருவரும் : வெளிச்சம் வந்து விட்டது. (சேர்ந்து ஓட முயற்சிக்கிறார்கள்)

[பாரம் சுமப்பவன் தியானத்திலிருந்து விழித்தெழுந்து ஓடுகிறான். ஓடுகிறபோது தலைவனையும், துப்பாக்கியையும் தட்டி விடுகிறான். பழையபடியே வெளிச்சம் மறைந்து விடுகிறது. ஏமாற்றத்துடன் திரும்புகிறார்கள். தலைவன் துப்பாக்கியை எடுத்துக்கொண்டு எழுகிறான்.]

பாரம் சுமப்பவன் : (அருகில் போய்) மன்னிக்க வேண்டும். தியானம் காரணமாக இப்படி ஆகிவிட்டது. நீங்கள் மன்னர் தானே! அரச முறைப்படி மன்னிக்க வேண்டும்.

சீடர்கள் இருவரும் : ராஜாதி ராஜனே! மன்னா! சுல்தானே! ஜயஹே! ஜய! ஜனநாயகக் காளி பக்தனே! ஜயஹே! ஜய!

தலைவன் : நீங்கள் எல்லோரும் எதற்காக ஓடினீர்கள்?

கணவன் : எனக்கு விடுதலை வேண்டும்.

மனைவி : இல்லை இல்லை. எனக்குத்தான்.

பாரம் சுமப்பவன் : எனக்கு இந்த பாரத்தைத் தூக்கி எறிய வேண்டும். வெளியே போக வேண்டும்.

கிறுக்கன் : (பாடுகிறான்)
ஆனை ஏறா மலையிலே
ஆளு ஏறா மலையிலே
ஆயிரம் காந்தாரி பூத்திருக்கு.
பூவு போதலையா
பூங்குலை போதலையா
இன்றேன் தும்பி துள்ளவில்லை?

தலைவன் : ச்சீ! பிசாசே! வாயை மூடு.

கணவன் : குகையின் கதவு எங்கே?

மனைவி : என்னிடம் சொன்னால் போதும்!

பாரம் சுமப்பவன் : தெரிந்துகொள்ள வேண்டியவன் நான்தான். இந்த பாரத்தை என்னால் சுமக்க முடியவில்லை.

தலைவன் : கதவு திறந்தால்...

கணவன் : (சந்தோஷத்துடன்) இந்த விலங்கை உடைத்தெறிவேன்.

மனைவி : என்னுடைய அனுமதியில்லாமலா?

பாரம் சுமப்பவன் : என்னுடைய பாரம் எனக்குத்தான் தெரியும். தூரத்தில்...

கிறுக்கன் : அது பாலைவனத்தில் தூரத்தில் தெரியும் பசுஞ்சோலை.

மனைவி : இல்லை!

கணவன் : இல்லை!

பாரம் சுமப்பவன் : இல்லை!

பாரம் சுமப்பவன் : வழி தெரிந்தால் சொல்லக் கூடாதா?

தலைவன் : யார் இவனா? இந்தக் கிறுக்கனா? அப்படியென்றால் அவன் ஏன் வெளியே போகவில்லை?

கணவன் : அதுவும் நியாயம்தான்.

கிறுக்கன் : இருளென்றால் அங்கும் இருள்தான்
இந்தத் தோற்றம் வெறும் கானல்.

தலைவன் : முட்டாளின் வேதாந்தம். நீங்கள் வாருங்கள். என் பின்னால் வாருங்கள்.

பாரம் சுமப்பவன் : வந்தால்...

சீடன்—1 : பாரம் குறைக்கலாம்...விடுதலை பெறலாம்...வெளிச்சத்தைப் பார்க்கலாம்.

கணவன் : இந்த விலங்கு...

சீடன்—2 : அதையும் உடைத்தெறியலாம். மோட்ச வழி. சுகம் தேடலாம்.

மனைவி : அப்படியானால் நானும் வருகிறேன்.

[வெற்றிடத்தின் வழியாக, தலைவன் அவர்களை கூட்டிக் கொண்டு ஒரு மூலைக்குப் போகிறான். அந்த வரிசை நகர்கிற சமயத்தில், முன்பு போலவே வெளிச்சம் மின்னி வீசுகிறது]

தலைவன் : (உரக்க) என் பின்னால் வாருங்கள். இதுதான் வழி. (வேகமாகப் போகிறான். மற்றவர்கள் பின் தொடர்கிறார்கள். சீடர்கள் சந்தோஷக் கூச்சலுடன் பின்னால் போகிறார்கள்.)

கிறுக்கன் : (அவர்களுடைய பரபரப்பைப் பார்த்து வெடித்துச் சிரிக்கிறான்)

குருட்டு யுகம். குருட்டு யுகம்.
குருடன் குருடர்களுக்கு வழிகாட்டுகிறான்.

ஹ ..ஹ...ஹா! சந்தோஷம். அமைதி. பித்துக்குளிகள்.
(உரக்கச் சிரிக்கிறான்)
[முன்பு போலவே வெளிச்சம் மறைந்து விடுகிறது]

பாரம் சுமப்பவன் : (கடுங்கோபத்துடன் திரும்பி) சதிகாரன்! வஞ்சகன்!

கணவன் : முட்டாள்! கர்வம் பிடித்தவன்!

மனைவி : பொய் சொல்லி ஏமாற்றிய துரோகி!

சீடன்—1 : ச்சீ பேசாதே!

கணவன் : பேசினால்...எனக்கு இழப்பதற்கு எதுவுமில்லை இந்த விலங்கைத் தவிர.

தலைவன் : பேசக் கூடாது என்று சொல்லவில்லையா?

மனைவி : துரோகிகள்.

தலைவன் : (மூவரையும் துப்பாக்கி காட்டி) வரிசையாக நில்லுங்கள். உம்...ஹாண்ட்ஸ் அப்...(கைகளை மேலே தூக்குகிறார்கள்)

சீடன்—1 : பாஸ்! இவர்களை நான் கவனித்துக் கொள்கிறேன்.

சீடன்—2 : இல்லை...நான்...(நான், நான் என்று போட்டிக் கூச்சல்)

தலைவன் : (அவர்களிடமும்) சட்! பேசாதே! கையைத் தூக்குங் கள். வரிசையாக நில்லுங்கள்.

சீடன்—1 : என்ன! நாங்களுமா?

தலைவன் : ஆமாம். ஆயுதம் என் கையில். சுட்டுக் கொன்று விடுவேன். (சீடர்கள் மற்றவர்களுடன் சேர்ந்து வரிசையாக நிற்கிறார்கள்.)

தலைவன் : சொல்வதைக் கேட்க வேண்டும். உங்கள் நல்ல தற்குத்தான். புரிந்ததா?

கிறுக்கன் : வாளெடுத்தவன் வாளால் மடிவான்
அன்றும் இன்றும் அதுதான்
மனிதனின் கதையின் பரிணாமம்.

தலைவன் : இங்கே...இந்தக் குகைக்குள்ளே பேசக்கூடாது.

கிறுக்கன் : (நடனமாடிக்கொண்டே பாடுகிறான்)
தந்தனத்தாம் ஆடினால் என்ன கிடைக்கும்
சாயங்காலம் ஒருபிடி சோறு கிடைக்கும்
தந்தனத்தாம் தந்தனா! தந்தனத்தாம் தந்தனா!

[தலைவன் துப்பாக்கியால் சுடுகிறான். ஆட்டத்துக்கிடையில் கிறுக்கன்மேல் குண்டு பாய்கிறது. குகை முழுவதும் புகை. எதுவும் தெளிவாகத் தெரிவதில்லை. கிறுக்கனின் குரல் மட்டும் கேட்கிறது]

(இரண்டு கைகளையும் வானத்தை நோக்கி உயர்த்தியபடியே)

கிறுக்கன் : பிதாவே! இவனை மன்னியும். தான் செய்வது இன்னதென்று இவன் அறியான். (அசைவற்றுப் போகிறான்)

மனைவி : வெளிச்சம் அணைந்து போயிற்று.

கணவன் : நம்பிக்கை தீர்ந்து போயிற்று.

பாரம் சுமப்பவன் : நாம் நிரந்தரமாகச் சபிக்கப்பட்டு விட்டோம். [சீடர்கள் தலைவன் மீது எகிறி விழுந்து துப்பாக்கியைப் பிடுங்கி விடுகிறார்கள். அவன் கைகளைப் பின்னால் கட்டுகிறார்கள். தலைவன் வலிமை இழந்து, வாலாட்டுகிற நாய் போல நிற்கிறான். சீடர்கள் துப்பாக்கி முனையில் அவனை இருட்டான பகுதிக்குத் தள்ளிக்கொண்டு போகிறார்கள்.]

(கணவன் மனைவி, பாரம் சுமப்பவன்—மூவரும் ஸ்தம்பித்து நிற்கிறார்கள்)

மனைவி : இனி வெளிச்சம் வராது.

கணவன் : இனி இந்த விலங்கை அவிழ்க்க முடியாது.

பாரம் சுமப்பவன் : அந்தக் கிறுக்கனுக்கு வழி தெரிந்திருக்கும். இன்னொரு துரோகி ஏமாற்றி விட்டான்.

(கிறுக்கனின் அசைவற்ற உருவத்துக்குப் பக்கத்தில் போய்) ஹூ...ஹூம்...இனி பேச மாட்டான்.

[அவர்கள் மூவரும் இருட்டில் அகப்பட்ட ஆதரவற்ற பயணி களைப் போல குகையின் மையப் பகுதியை விட்டு நகர்கிறார் கள்]

[பின்பகுதியிலுள்ள மேடையில் சக்கரம் சுற்றுபவன் இது எதுவும் அறியாமல் சக்கரம் சுற்றிக் கொண்டிருக்கிறான்]

கணவன் : என்னுடைய துரதிருஷ்டம்.

மனைவி : என்னுடைய துரதிருஷ்டம்.

பாரம் சுமப்பவன் : (சக்கரம் சுற்றுபவனைச் சுட்டிக்காட்டி) அதோ ஒரு ஆள்!

கணவன் : எங்கே?

மனைவி : எங்கே?

பாரம் சுமப்பவன் : பார்க்கவில்லையா? ஊமை, செவிடு.

கணவன், மனைவி : நாம் கேட்டுப் பார்க்கலாம்.
(மூவரும் அந்த மேடைக்கு அருகில் போகிறார்கள்)

கணவன் : ஏய்! (அவன் கேட்பதில்லை)

மனைவி : அட! உங்களைத்தான் (அப்படியே இருக்கிறான்)

பாரம் சுமப்பவன் : (உரக்க) ஏ! மனுஷா!
(அவன் நிறுத்துகிறான். எதுவும் கேட்காததுபோல கீழே பார்க்கிறான்)

கணவன் : இந்தக் குகையிலிருந்து வெளியே போகிற வழி தெரியுமா?

சக்கரம் சுற்றுபவன் : (மௌனம்)

கணவன் : சீக்கிரம் சொல்லு!

மனைவி : வெளியே போகவேண்டும்.

பாரம் சுமப்பவன் : இவன் யார்?

கணவன் : இவனுக்கு வெளியில் போக வேண்டாமா? தப்பிக்க வேண்டாமா?

மனைவி : அதொரு ஜென்மம்.

பாரம் சுமப்பவன் : நான் கேட்கிறேன்.

கணவன் : ஆங்! நமது பாஷை அவனுக்குப் புரியாதிருக்கலாம்.

மனைவி : அந்தக் கிறுக்கனின் பாஷை புரிந்திருக்கலாம்.

பாரம் சுமப்பவன் : அவனைத்தான் கொன்று தொலைத்தாயிற்றே! நாமும் துணை நின்றோமே!

கணவன் : அவனைக் 'காக்காய்' பிடித்திருந்தால் போதும்.

மனைவி : அவனுக்கு உயிர் இருக்கிறதா என்று பார்க்கலாமா?

[கிறுக்கனிடம் உயிரின் அசைவு எதுவுமில்லை. அவன் பிணம் போல எழுந்து நடந்து இருட்டில் மறைகிறான். அதற்கிடையில்...]

அச்சுதன், ஆரம்பம் முடிவுமில்லோன்
அம்புப் படுக்கையில் கிடக்கும் கிருஷ்ணன் நான்.

(மறைகிறான்)

கணவன் : அதுவும் முடிந்தாயிற்று.

பாரம் சுமப்பவன் : (சக்கரம் சுற்றுபவன் நிற்குமிடத்துக்கு அருகில் போய்) ஏய்! மனுஷா! (அவன் மறுபடியும் நிறுத்துகிறான்)

மூவரும் : உங்களுக்கு தப்ப வேண்டாமா?

கணவன் : இந்த இருட்டிலிருந்து...

மனைவி : இந்த விலங்கிலிருந்து...

மூவரும் : சொல்லு! சொல்லு! சொல்லு!

சக்கரம் சுற்றுபவன் : (புருவம் நெறித்து) எதற்கு?

மூவரும் : எதற்கா?

சக்கரம் சுற்றுபவன் : ஆமாம். எதற்கு?

மூவரும் : தப்பிப் போக...இதில்...இந்த...

சக்கரம் சுற்றுபவன் : வேண்டாம்.

மூவரும் : வேண்டாமா?

சக்கரம் சுற்றுபவன் : ஆமாம். இதை உருவாக்கியதே நான் தான்.

பாரம் சுமப்பவன் : என்ன்ன்ன?

சக்கரம் சுற்றுபவன் : ஆனால், அதிலிருந்து தப்பிக்க என்னாலும் முடிந்ததில்லை. பாவம்! பாவம்! (சிரிக்கிறான்)

[தன் வேலையைத் தொடர்கிறான்]

[குகையின் பல திசைகளிலிருந்தும் அவனுடைய சிரிப்பு எதிரொலிக்கிறது. மூவரும் சோர்ந்து போகிறார்கள். மனைவியும் கணவனும் தொடக்கத்தில் உட்கார்ந்திருந்த பீடங்களுக்குத் திரும்புகிறார்கள். பாரம் சுமப்பவன் முதலில் நின்ற இடத்தில் நிற்கிறான்.

மனைவி : எனக்கு அலுத்துப் போயிற்று.

கணவன் : எனக்கும்தான்.

மனைவி : அப்படியானால் தூங்கிக் கொள்ளுங்கள்.

கணவன் : தூக்கமா?

மனைவி : சங்கிலியில் இடித்துக் கொள்ளாமல்...மடியில் தலை வைத்து...

கணவன் : நீ?

மனைவி : நான் தூங்க வைக்கிறேன் (முனகுகிறாள்)

ஆரிராரரோ ஆராரரோ...ஆரிராரரோ ஆராரரோ...

பாரம் சுமப்பவன் : (முன்பு போலவே) இந்தக் குகையில்...இருட்டில்...இந்த பாதாளக் குழியில்...சுமக்க முடியாத இந்தப் பாரத்துடன்...

[முதலில் அவர்கள் நிற்குமிடம் இருளாகிறது. கடைசியாகப் பின்பக்க மேடையும்]

—திரை—

ஜி. சங்கரப்பிள்ளையுடெ ஏகாங்கங்ஙள் (1989.)

நேஷனல் புக் ஸ்டால், கோட்டயம்.

மொழிபெயர்ப்பு : சுகுமாரன்

நாடக விமர்சனம்

ஒரு பயணத்தின் கதை

சி. அண்ணாமலை

பெர்டோல்ட் பிரெக்டின், "The Exception and the rule" என்ற நாடகத்தை வட்ட அரங்கில் அதன் முழு வீரியத்தோடு "ஒரு பயணத்தின் கதை" என்ற பெயரில் மேடையேற்றியது, பல்கலை அரங்கம்.

கலை, இலக்கிய ரீதியில் சோம்பிக்கிடக்கிற கல்லூரி, பல்கலை மாணவர்களிடையே சலசலப்பை ஏற்படுத்த முயற்சித்து, ஓரளவு வெற்றியும் கண்ட "பல்கலை அரங்கம்" தமிழ் நாடக அரங்கிற்கு நடிகர்களையும், நடிகைகளையும் உருவாக்குவதில் முனைந்திருப்பது மகிழ்ச்சியூட்டத்தக்கதாக உள்ளது.

மொழிபெயர்ப்பு முதல், அரங்கேற்றம் வரை குழுவிலுள்ள அனைவரையும் ஈடுபடவைத்து, ஒவ்வொரு நடிகனின் கற்பனைக்கும் இடமளித்ததுடன், சமவாய்ப்போடு, புதிய அனுபவங்களையும், நாடகம் பற்றிய புரிதலுக்கான உந்துதலாகவும் இருந்து, இயக்குநர் என்ற பெயரில் மிராஸ்தார் வேலை செய்யாமல் உடற்பயிற்சியையும் அவரவர்களுக்கு ஏற்ப கொடுத்து, தமிழ் நாடக அரங்கிற்கு புதிய படைப்பை அளித்திருக்கும் திரு. இளைய பத்மனாபன்;

ஒரு கூத்துக் கலைஞர், அதே சமயம் நவீன, மேற்கத்திய நாடகப் போக்குகளையும், அதன் நுணுக்கங்களையும் தெளிவாக அறிந்தவர்.

வியாபாரி, கூலி, வழிகாட்டி இம்மூவரின் நிலைப்பாட்டை, அவர்களின் வாழ்க்கைச் சிக்கல்களை மனநிலையைக் காட்டி இவர்கள் எந்த இடத்தில், எப்படியிருந்தாலும் ஒரே மாதிரியாகத்தான் இருப்பார்கள். அதுதான் நியதி. அதிலிருந்து விலக நேரிடுகையில் அதற்கான ''சிக்கலை'' எதிர் கொள்ளவேண்டும், என்பதே நாடகத்தின் கரு.

இந்த நாடகம் தமிழ்நாடக அரங்கத்தின் சுய ரூபத்தை, தமிழருக்கான ஒரு அரங்கை, அதற்கான தன்மைகளுடன் செய்ய முயற்சித்துள்ளது. மேலும் தமிழில் கிராமியக்கலைவடிவங்கள் மூலம் நாடகத்தின் கருத்தை வெளிப்படுத்த பல்வேறு குழுக்கள், சில அம்சங்களை மட்டுமே எடுத்து, வெற்றியும், தோல்வியுமாய் முடிந்துள்ள நிலையில், கூத்துக்கலையைக் கொண்டு நாடகம் முழுவதும் அதன் மெட்டுகளையும், அடவுகளையும் பயன்படுத்தி நமது மரபுக்கலை வடிவத்தின் மூலம் கருத்தைக் கூறுகிறது. பிரச்சார, கருத்தியல் நாடகத்தை கலையம்சத்தோடு கூத்தின் மூலம் வழங்கியிருப்பது சிறப்பாகக் குறிப்பிட வேண்டிய அம்சம்.

இந்த நாடகம் பிரெக்டிலிருந்து, வட்ட அரங்கில் செய்யப்பட்டதிலிருந்தும், கூத்தாக அதை செய்ய முயன்றதிலிருந்தும் வேறுபட்டு நிற்கிறது. ஆடல், பாடல் மட்டுமல்ல, அவர்கள் செய்ய நினைத்தது. மேலாக பிரெக்டின் பிரதியை வட்ட அரங்கில் காட்சி ரூபப்படுத்தும்போது முகங்கொடுத்த பிரச்னைகளைத் தீர்த்து வைக்க முயன்றதும் அவருடைய கருத்துகளுக்கு (வசனங்களாக இருந்ததை) காட்சிப் படிமங்கள் அமைத்ததும் குறிப்பிட வேண்டியவைகளாகும். நாடகம் ஆரம்பிக்கும் போது நடிகர்களாக வந்து, பாத்திரங்களாக மேடையிலேயே பார்வையாளர்கள் முன்னிலையிலேயே மாறுகிறார்கள். அப்படி மாறுவதற்கேற்ப (கண் இமைக்கும் நேரத்தில்) வடிவமைத்திருந்தவர்கள், நாடகம் ஆரம்பிக்கும் முன் கூலி, வழிகாட்டி, வியாபாரி உறவை ஏற்படுத்தி பயணத்தைத் துவக்க 'கும்மி'யைப் பயன்படுத்தியிருந்தார்கள்.

நாடகம் ஆரம்பிக்கும் போது வர்ணகுச்சிகள், வர்ண பலூன்கள் ஆங்காங்கே நட்டு வைக்கப்பட்டு 'Carnival effect' கொடுத்துக்

கொண்டிருந்த மேடை, பயணம் ஆரம்பித்ததும் அவைகளே மேடைப் பொருள்களாக மாறுகின்றன. நடிகர்களையும், அவர்கள் அணியக்கூடிய ஆடைகளைக் கொண்டே பல காட்சிகளை அமைத்திருந்தார்கள். உதாரணமாக—சத்திரம், ஆறு, கூடாரம், நீதி மன்றம்.

காட்சிகள் மாறும்போது அநாவசிய நடிகர்களின் அர்த்தமற்ற நகர்வுகள் தவிர்க்கப்பட்டிருந்தது. குறிப்பாக சுடப்பட்டு இறந்த கூலியை வெளியே எடுப்பதற்கும். சோகமான சூழலை ஏற்படுத்தவும், அடுத்த காட்சிக்கு கூலியின் மனைவியை அவ்விடத்தில் தோற்றுவிப்பதற்கும் நடிகர்களின் மூலமாகவே அம்மாறுதல்கள் செய்யப்பட்டன. இவ்வாறு அநேக மாற்றங்கள் பார்வையாளர்கள் முன்னாலேயே தன்னியல்பாக மாறின. பிரெக்டின் கருத்துக்களை வலுவூட்டுவதற்காகவே அவைகள் காட்சிப் படுத்தப்பட்டிருந்தாக இருந்தது. நீதி முதலாளித்துவத்தின் கைப்பொம்மை என்று காட்ட முதலாளிகளின் கையில் குச்சிகளைக் கொடுத்து பொம்மலாட்டக்காரர்களாவே அவர்களை மாற்றியிருந்தார்கள். குழுப்பாடல்களைக் கொண்டு பல்வேறு காட்சிகளை ஏற்படுத்தியது, காட்சி மாற்றம் பாத்திர உருவாக்கம் ஆகியவைகளும் லாவகமாகச் செய்யபட்டிருந்தது.

வட்ட அரங்கில் நாற்புறமுள்ளவர்களின் காட்சிக்கு எட்டக்கூடிய வகையில் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் பல நடிகர்களுக்குப் பகிர்ந்து கொடுத்து வசனங்களைத் தொடர்ந்து கூறி ஒரே பாத்திரத்தின் வசனங்களாக அவை வெளிப்பட்டன. மேலும் வாத்தியங்கள், தாளக்குச்சிகள், சிறுபலூன்கள், கைக்குட்டைகள் கைப்பொருள்களாக பயன்படுத்தப்பட்டன. வாத்தியக் கருவிகள் மேசைகளாக, குச்சிகள் சிகரெட்டாக, கைக்குட்டைகள் பணமாக, சிறு பலூன்கள் தண்ணீர் புட்டிகளாக இப்படி வெவ்வேறாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. ஆடலும், பாடலும் பாத்திரங்களின் தன்மையைக் குறித்து அவர்களின் நடைக்கு வலுவூட்டிற்று. கூலி, வியாபாரி, காவல் துறையினர் போன்ற பாத்திரங்களின் குணநிலைக்கு ஏற்ப அடவுகள் அமைக்கப்பட்டன. தங்க பாஸ்கரனின் தோல் வாத்தியத் திறமை, ஓவியர் மருது, ஓவியக் கல்லூரியைச் சேர்ந்த ஜீவா, இளங்கோ ஆகியோரின் கை வண்ணத்திலான முகமூடிகள் நாடகத்திற்கு வலுவூட்டின.

பல்வேறு சிறப்புகளையும், தமிழ் நாடக அரங்கில் மரபுக்கலையைப் பயன்படுத்துவது பற்றி பலரையும் பேசவைத்த இந்த நாடகம் சிலவகையில் தமிழ் நாடக அரங்கிற்கு மூன்னுதாரணமாகக் கொள்ளலாம். ஆயினும் குறைபாடுகள் இல்லாமலில்லை. நாடகத் தயாரிப்புக்கு நீண்ட நாட்கள் எடுத்துக்கொண்ட போதிலும், நடிகர்களின் நிலையில், அடவுகளில், வசனவெளிப்பாட்டில் பெரும்பாலானவர்களிடம் உறுதித் தன்மையைக் காணமுடியவில்லை. வெறும் வசன ஒப்புவித்தல் நிறைய இடங்களில், நடிகர்களுக்குள் ஒருங்கிணைப்பு குறைந்து காணப்பட்டது. இவைகளால் பலவீனம் முகம் காட்டிற்று. நாடக நேரம் குறைக்கப்பட்டால் இறுக்கமாக இருக்கும். குறிப்பாக நீதிமன்றக் காட்சி.

நாடக ஆக்கத்தில் மட்டுமல்ல, பயிற்சிக் குறைபாட்டாலும் உள்ள பலவீனங்கள் நீக்கப்பட்டு மீண்டும் ஒருமுறை புதிய ஆக்கமாக தயாரிக்கப்படுமானால் தமிழில் பெயர் சொல்லும்படி இந்த நாடகம் அமையும்.

○ ○ ○

நாடகம் முடிந்து விட்டது. நிகழ்ச்சி நடத்தப்பட்டு விட்டது.
மெதுவாய் அந்த அரங்கம், ஒரு சரியும்குடல், காலியாகிறது.
ஒப்பனை அறைகளில்
அழுகிச் சிதையும் சொல்ஜாலத்தின்
கரம்தா விதையாண்டி செய்யும் லகுவான விற்பனையாளர்கள்
ஒப்பனை மற்றும் வியர்வையைக் கழுவுகின்றனர்.
இறுதியாக, விளக்குகள் அமிழ்கின்றன.
அவை இழிந்த, கோணல்மாணல் பணியை
காட்டின வெளியே.
தவறாய்ப் பயன்படுத்தப்பட்ட அரங்கின்
அழகிய வெறுமை மீது
அந்தி வெளிச்சம் கவிகிறது
இன்னும் மென்மையாய் வாசனை வீசும் காலியான அரங்கில்
அமர்ந்திருக்கிறான் நேர்மையான நாடகாசிரியன்
திருப்தியற்று, மற்றும்
தன் சக்தி இயன்றதைச் செய்கிறான் நினைவு கொள்ள.

— பெர்டோல்ட் ப்ரெக்ட்

நாடக விமர்சனம்

புரட்சிக் கவி

ராஜன் குறை

பாரதிதாசன் நூற்றாண்டு விழாக்களையொட்டி நிஜ நாடக இயக்கத்தினர் மதுரையில் ஆகஸ்ட் 11ஆம் தேதி அவரது ‘புரட்சிக் கவியை’ மேடையேற்றினர்.

நாடகத்தின் துவக்கத்தில் மு. இராமசாமியே மேடையில் ‘இதன் பொருத்தம் என்ன? ஏன் இதை மேடையேற்ற வேண்டும்?’ என்று கேட்கிறார். யோசித்துப் பார்த்தால் அவரவரும் ஒரு காரணத்தை அடைய முடியும் என்று நம்பிக்கை தெரிவிக்கிறார். ஒரு சில ஆதர்சங்களுக்காக வாழ்ந்தறியப்பட்ட மனிதர்களை நினைவு கொள்வதும், அவ்வப்போது அந்த ஆதர்சங்களையும் நினைவூட்டிக் கொள்வதும் பொருத்தமுடையது எனக் கொள்ளலாம். ‘புரட்சிக் கவி என்ற எளிமையான கதை அறியப்பட்ட ஆதர்சமொன்றைக் கூறுகிறது. அடித்தட்டு உழைக்கும் மக்களுக்கு அதிகாரம், நீதி, வசதிகள் கிடைக்கவேண்டும்; ஏற்றத் தாழ்வுகள் நீங்கவேண்டும் என்பது அது. பாரதிதாசன் மிகவும் ஆற்றலும் வேகமும் கொண்ட வார்த்தைகளில் அதை எழுதி தமிழ் மக்களிடையே பாதிப்பை ஏற்படுத்தினார்.

ஒரு முதிர்ச்சியடைந்த வடிவமாகிய நவீன மேடை நாடகத்தில் ‘புரட்சிக் கவி’யை எப்படி வடிப்பது என்ற கேள்விக்கு நிஜ நாடக இயக்கத்தினர் பாராட்டத்தக்க வகையிலேயே பதிலளித்துள்ளனர். பின்வருமாறு விளக்கலாம்.

1. உழைக்கும் மக்களுடன் புரட்சிக் கவி வாழ்ந்தான் என்பது ஸ்தாபிக்கப்படுகிறது. பல்வேறு தொழில்களை நடிகர்கள் உடலசைவில் வெளிப்படுத்த கவிஞன் அவர்களிடையே வளைய வருகிறான். அவர்கள் உணவு உண்ணும் நேரத்தில் பாடுகிறான். இரவு நேரத்தில் பள்ளி நடத்தி அவர்களுக்கு கற்பிக்கிறான்.

2. அரசன், மந்திரி, பரிவாரங்கள் தனிப்பாணியிலான நடன அசைவுகளுடன் வருகிறார்கள் (stylised movements) சதி செய்கிறார்கள். அந்த அசைவுகள் அவர்களை மக்களிடம் இருந்து வேறுபடுத்துவதுடன் அவர்களை குறைத்தும் காட்டு கிறது.

3. அரச சபை நடனங்கள், இரவுப் பள்ளியில் கவிஞன் சொல்லும் அரசியல் கவிதைக் கதை, இளவரசி-கவிஞனுக்கிடையே திரை போன்றவை காட்சிரீதியாக சிறப்பாக வடிவமைக்கப்பட்டு நவீன நாடகத்தில் காண்போரை நம்பிக்கைகொள்ளச் செய் கின்றன.

4. கவிஞனும், இளவரசியும் கொலை மேடைக்குக் கொண்டு செல்லப்பட, மக்கள் திரெண்டெழுவதாகக் காட்டுவதுடன் நாடகம் முடிகிறது. அவர்கள் மீட்கப்பட்டதாய்க் கூறுவதைத் தவிர்ப்பதன் மூலம் பெரியதொரு அர்த்த கனத்தை ஏற்படுத்த முடியாதென்றாலும், சரியான இடத்தில் முக்கியத்துவம் வைக்கப்பட வழி செய்கிறது.

கவிஞனாக ஒரு தொழில்முறை ராஜபார்ட் நடிகர் பாடல்களைப் பாடி நடித்தது பொருத்தமாகவும், சிறப்பாகவும் இருந்தது. பாரதிதாசனின் பாடல்களும் வாக்கியங்களும் பல இடங்களில் அப்படியே உபயோகப்படுத்தப்பட்டன. கவிஞனுடைய புகழ் பெற்ற இறுதி உரையை ஏன் பயன்படுத்தவில்லை என்று தெரிய வில்லை. படைப்பின் முத்தாய்ப்பான வரிகளவை என்பதால் அவற்றைச் சேர்ப்பது பொருத்தமாகவே இருக்கும். ஒளியமைப்பு சிறப்பாக இருந்தது நிகழ்ச்சிக்கு பெரிதும் உதவியது.

சீதாராம் குப்தா அரங்கில் நிஜ நாடக இயக்கத்தின் விழாக்களுக் கும், நிகழ்ச்சிகளுக்கும் 300 பேருக்குக் குறையாமல் வருவதைக் காணமுடிகிறது. நிஜ நாடக இயக்கத்தினர் மதுரையில் தங்களுக் கென்று பார்வையாளர்களை ஏற்படுத்துவதில் வெற்றிபெற்று வருகின்றனர். 'புரட்சிக் கவி'க்கும் நகரில் சுவரொட்டிகள் ஒட்டப் பட்டிருந்தன.

'நிஜ நாடக இயக்கம்' போன்ற குழுவிற்கு உடனடித் தேவை ஒன்றிருக்கிறது. அவை நாடகங்கள்தாம். தமிழில் படைப் பிலக்கியத் துறையில் இருப்பவர்கள் உடனடியாக நாடகங்களை

முயற்சி செய்யவேண்டும். மொழிபெயர்ப்புகளும் செய்யப்பட வேண்டும். நடிப்பதற்கான சிறந்த நாடகங்கள் உருவாகாவிட்டால் 'நிஜ நாடக இயக்கம்' போன்ற சக்திகள் சரிவர பயன்படாமல் போகும் அபாயம் இருக்கிறது.

O O O

நாடக விமர்சனம்

The Zoo Story

அம்ஷன்குமார்

மொழி, செயல், மனித உறவு மற்றும் சிந்தனை ஆகியவற்றில் பொதிந்துள்ள அபத்தத்தினை நாடகமாக வெளிப்படுத்த அயனஸ்கோ சர்ரியலிஸத்தையும், பெக்கெட் கவித்வம் இழையோடும் கோமாளித்தனத்தையும் மற்றும் சார்த், காம்யு போன்றோர் மரபான யதார்த்தவாத பாணியையும் பயன்படுத்தினர். கடைசியாக கூறப்பட்ட மரபான யதார்த்தவாத பாணியை மேற்கொண்ட எட்வர்ட் அல்பீ சார்த்தைப் போல் தத்துவமுரண்களைத் தர்க்கிப்பதன் மூலம் நாடகத்தை எடுத்துச் செல்லாது கதை சொல்கிற தோரணையில் மனிதர்கள் கொண்டுள்ள பிரமைகளை அகற்றி அவற்றினூடாடும் அபத்தத்தை முன் வைப்பவர். அவருடைய Who is Afraid of Virginia Woolf மற்றும் The Zoo Story ஆகியவற்றை இதற்கு பிரதான உதாரணங்களாகக் கூறலாம்.

The Zoo Story பார்க்கில் களன் கொண்ட நாடகம். பார்க் நாகரிக உலகில் ஒரு விசேஷமான இடத்தைப் பெற்றுள்ள இடமாகும். அன்றாட வாழ்வின் சந்தடிகளையும் அலுவல்களையும் மீறி ஓய்வு என்கிற அர்த்தம் வாய்ந்த அம்சத்தின் மீது மனிதன் மதிப்பீடு கொண்டுள்ளதான பாவனையை நிறுவுவதற்கென்றே பார்க் ஏற்படுத்தப்பட்டு உள்ளது. மேலும் பார்க்கில் புத்தகம் படிப்பது என்னும் செய்கை மூலம் அப்பாவனை வாழப்படுவதாகவும் நீட்டிக்கப்படுகிறது. ஆனால் அல்பீ இக்களனுக்கு கலகத்தைக் கொண்டு

வந்து பாவனை வாழ்க்கை முறையின் அபத்தத்தினை ஜெர்ரி என்கிற கதாபாத்திரன் மூலம் ஆரவாரத்துடன்—அம்பலப்படுத்து கிறார்.

வெகு நாட்களுக்குப் பிறகு தமிழில் மேடையேற்றப்படும் ஒரு யதார்த்த பாணி நாடகம் The Zoo Story. துரதிர்ஷ்டவசமாக தமிழில் புது நாடக முயற்சிகள் யதார்த்தவாதத்தை புறக்கணித்தே மேற்கொள்ளப்பட்டன — மேற்கொள்ளப்பட்டும் வருகின்றன. நவீனத்துவம் என்கிற உள்ளடக்கம் யதார்த்தவாதம் என்கிற வடிவத்திற்கு பொருந்தி வராது என்று யாரோ புறங்கூறியது போன்றும் அதனை அப்படியே நம்பி விட்டதைப் போன்றும் தமிழ்ப் புது நாடகம் தனது செயல்பாட்டினைத் துவக்கிற்று.

புது நாடகம் மேல்புருவந் தூக்கிகளுக்கான நாடகம் என்று ஒரு சாராரிடம் பெற்றுள்ள அடைமொழியை அருகதையற்ற குற்றச் சாட்டு என்று ஒதுக்கிவிட முடியும்.

ஆனால் புது நாடகத்தின் மீது வேறொரு பொருத்தமான குற்றச் சாட்டினை வைக்கமுடியும். நாடகம் என்கிற வலுவான மக்கள் தொடர்பு ஊடகம் மக்களுக்கு எதிரான வகையில் பயன்படுத்தப் படுகிற பின்னணியை மறுதலித்து அது தோன்றியது. ஆனால் தன் செயல்பாட்டின் மூலம் அது மக்களிடமிருந்து தன்னை அந்நிய மாக்கிக் கொண்டுவிட்டது. யதார்த்தவாதத்தினைப் புறக்கணித்த தால் ஏற்பட்டுள்ள இவ்விபத்து தவிர்க்கப்பட்டிருக்கக்கூடிய ஒன்றே யாகும். புராதனத்தில் புதைந்துவிட்ட கூத்தினை மீட்கவேண்டும், நாடகம் சமூக மாற்றத்தை விளைவிக்க வேண்டும் என்பன போன்ற அவசங்கள் புது நாடகப் பிரக்ஞையின் கூறுகளாக இருக்கின்றன. ஆனால் நாடகம் அறிந்திராத மக்களை நாடகத்திற்கு இழுத்துவர யதார்த்தவாதம் நன்கு பயன்படுத்தப்பட வேண்டும் என்கிற எண்ணம் அப்பிரக்ஞையின் பிறிதொரு கூறாக இல்லாதது வருந் தத்தக்கது. ஏனெனில் பிற வடிவங்களைவிட யதார்த்தவாதம் மக்களுக்கு நெருக்கமான வடிவமாக அமையும் வாய்ப்பினைப் பெற்றுள்ளது. அதீதக் கற்பனாவாதம் அதன் சிதிலமடைந்த வடிவில் மக்களுக்கு நன்கு பழக்கப்பட்டிருப்பினும் இங்கு கலைஞ னால் அது புனருத்தாரணம் பெறும் அந்தஸ்தற்றதாக புறக்கணிக் கப்பட்டுள்ளது. கலைஞன் சமரசங்கள் ஏதும் செய்து கொள்ளா மலும் மக்கள் பிரயத்தனங்கள் அதிகமின்றியும் யதார்த்தவாதம் மூலமாக மட்டுமே முறையே நாடகப் புரிவித்தலையும் நாடக

அனுபவத்தையும் இன்றைய நிலையில் வளர்த்துக்கொள்ள முடியும். மேற்கின் பாதிப்பினை நமது சாத்திய வழிமுறைகளில் தமிழ்ச் சிறுகதை சிந்தித்துப்பார்த்து வெற்றி பெற்றதைப் போன்று தமிழ் நாடகம் செய்ய வேண்டுமாயின் அது தொடர்ந்து The Zoo Story போன்ற யதார்த்தவாதப் படைப்புகளை மேடையேற்ற வேண்டும்.

கே. எஸ். ராஜேந்திரன் The Zoo Storyஐ இயக்கியிருந்தார். மூலத்தை பின்னப்படுத்துவது போன்ற தழுவல் முயற்சிகள் ஏதும் செய்யாது அவர் அமெரிக்க நாடகத்தை அப்படியே தமிழில் கொண்டு வந்திருந்தது அரிதானதும் பாராட்டுக்குரியதானதுமான செயல். ராஜேந்திரன் நாடகத்தினை கவர்ச்சியுடன் அளிக்கும் ஓர் இயக்குநர். அவரது இயக்கத்தில் மேடையேற்றப்பட்ட வெள்ளை வட்டம் (பிரக்டின் Caucasian chalk circleன் தமிழ் வடிவம்) நாடகத்திலும் பார்வையாளனை ஈடுபடுத்தும் அக்கவர்ச்சி காணப் பட்டது. ஆனால் பெரும் பகட்டிற்கு இரையாகிப்போன அத் தயாரிப்பில் ஜீவன் காணாமல் போயிருந்தது. The Zoo Story எளிமையாயும் ஜீவனுள்ளதாயும் மேடைக்கு வந்துள்ளது.

ஒரு பார்க் பெஞ்சைத் தவிர வேறு பொருள் ஏதும் மேடையில் இடம்பெறவில்லை. ஒரு காட்சி நாடகமான அதில் நடிகர்களின் பங்கு மிகக் கணிசமானது. இரண்டு நடிகர்கள். பீட்டர் கதாபாத் திரம் பெஞ்சில் அமர்ந்தவாறே ரியாக்ஷன் தருவதையே நடிப்பா கக் கொள்ளவேண்டும். பரதுக்கம் பாராது சமூகம் அமைத்துக் கொடுத்துள்ள வளையினுள் ஜீவிதம் செய்கிற பீட்டர் பாத்திரத்தை வீரராகவன் செழுமையாக செய்திருந்தார். மன உளைச்சல் மிகுகிற வேளையில் அவர் அரை நிலவு வடிவ மூக்குக் கண்ணாடி யினூடாக குனிந்து பார்த்துக்கொண்டு உதடுகளை முணுமுணுக் கிறாற்போல் அசைத்தது நல்ல ரியாக்ஷன். நீண்ட வசனத்தை நின்றுகொண்டே பேசவேண்டிய ஜெர்ரியின் பாத்திரத்தை இளஞ் சேரன் ஏற்றிருந்தார். அல்பீ நாடக இயக்குநருக்கு அப்பாத்திரத் தின் அசைவுகளை வேண்டுகிறாற்போல் அமைத்துக்கொள்ளும் சுதந்திரத்தை வழங்கியிருந்தார். ராஜேந்திரன் அதை அவ்வள வாகப் பயன்படுத்திக் கொள்ளவில்லை என்றாலும் அவர் இளஞ் சேரனின் நடிப்பின் மூலம் சறுக்கி விழவுமில்லை. அப்பாத்திரத்தை நமது சூழலில் நடிப்பதென்பது கம்பியின் மீது பாலன்ஸ் செய்து நடப்பதற்கு ஒப்பானது. வெகு சுலபமாக ஒரு நடிகன் அதை அட்டகாசமான பாணியில் செய்துவிட தூண்டுதல்களைப் பெற

முடியும். நமது திரைப்படம் நாடகம் ஆகிட்வற்றுக்கு பழகிப் போன வில்லத்தனமான கதாபாத்திரத்தின் சாயலாக அதனை ஒரு நடிகன் அலட்சியத்துடன் பாவித்துவிட முடியும். ஆனால் இளஞ் சேரன் புதிய ஆளுமையை அந்தப் பாத்திரத்திற்கு கொண்டு வந்தி ருந்தார். பரிதவிப்பின் எல்லையில் நின்று அடம் பிடிக்கிறவனாய் ஜெர்ரியை அவர் வெளிக்கொணர்ந்தார்.

நாடக மொழிபெயர்ப்பு எழுதுகிற நடையில் அமைந்திருந்தாலும் தங்கு தடையின்றி நடிகர்கள் பாவத்துடன் பேசுவதற்கும் நன்கு ஒத்துழைத்தது.

o o o

நாடக விமர்சனம்

பரீக்ஷாவின் இரண்டு நாடகங்கள்

ரெங்கராஜன்

ஞாநியின் பரீக்ஷா குழுவினர் அக்டோபர் 5ல் சென்னை ம்யூசியம் தியேட்டரில் இரண்டு சிறு நாடகங்களை நிகழ்த்தினர். ஒன்று சுந்தரராமசாமியின் சிறுகதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு அ. ராமசாமி வடிவமைத்த 'பல்லக்குத் தூக்கிகள்' நாடகம். மற்றொன்று வங்க நாடகாசிரியர் ரஞ்சித் ராய் சௌத்ரியின் 'பாரத தர்மம்' நாடகம் ஞாநியின் தமிழாக்கத்தில்.

'பல்லக்குத் தூக்கிகள்' சிறுகதையில் மன உளைச்சல்களில் அல்லல் உறும் ஒரு வழிப்போக்கனின் பார்வையில் பல்லக்கை தூக்கியும், இறக்கியும் தமது உடல் உபாதைகளில் இளைப்பாறும் சுமை தூக்கிகளின் ஒத்திகை கதையாக விரிகிறது. அ. ராமசாமி இந்தப் பல்லக்குத் தூக்கிகளின் வராத 'விருந்தாளி'க்கான ஒத்திகை நிகழ்வை நாடகமாக்கியிருக்கிறார். வரப்போகிறவர் பெரியவர். ராஜாவாக இருக்கலாம், கவர்னராக இருக்கலாம். அல்லது திவானாக இருக்கலாம். பொதுவாக பெரியவர். அவர் வரவிற்

ாக பல்லக்கில் பளுவை வைத்து தூக்கும் ஒத்திகையில் சுமை தூக்கிகள். மலைமேல் ஏறி கோவில் போய்ச் சேரவேண்டும். கள் நாற்றமும், வசவு வார்த்தைகளும், எள்ளி நகையாடுதல்களும்தான் அவர்களுக்கு இளைப்பாறல்கள். கூடவே வலியை மறக்க முருகன், வள்ளி நாமகரணங்கள். அவர்களை இயக்க ஒரு சட்டாம்பிள்ளை அமைப்பு. கடைசியில் பெரியவர் வருகை ரத்து ஆகிவிடுகிறது. ஆனாலும் Waiting for Godot போன்று அவர்கள் பளுவை தூக்கி பழகிக் கொண்டிருக்க வேண்டியதுதான். வருகை தராத பிரதி மைக்கு பளு சுமக்கும் நாம் எல்லோருமே பல்லக்கு தூக்கிகள்தாம். கதையில் கிடைக்கும் இந்த பிம்பங்கள் நாடகத்தில் கிடைப்ப தில்லை. ஒரு மலை அடிவாரச் சூழல் நாடகத்தில் பெறப்பட வில்லை. ஒரு உயிர்த்துடிப்புள்ள இயக்கத்துக்கு மாறாக எளிமை யாக்கப்பட்ட எந்திரத்தனம்தான் வெளிப்படுகிறது. அதே மத்திய வர்க்கத்துக்குரிய எந்திரத்தனம்.

இன்னொரு நாடகம் வங்க நாடகாசிரியர் ரஞ்சித்ராய் சௌத்ரியின் பாரத தர்மம். மகாபாரதத்தை ஒரு புதிய கண்ணோட்டத்தில் பார்க்கும் பார்வை. இங்கே சத்தியவான் தர்மனின் சொர்க்கபுரிக் கான பாதைகளும் மனசாட்சியின் உறுத்தல்களால் மடக்கப்படு கின்றன. அரக்கு மாளிகையின் தீயிலிருந்து தப்பிக்க தங்களைப் போன்ற ஐவரையும் ஒரு முதியவளையும் பணயம் வைத்து மறை விடம் சென்ற தர்மர்களின் மனசாட்சி கேள்விக்குள்ளாகிறது. ஒடுக்கப்பட்ட குரல்கள் அவர்களைத் துளைக்க தர்மர்களின் சொர்க்கபுரிப் பயணம் எளிதாக இருக்கமுடியாது. இருண்ட பகுதி களில் வெளிச்சம் காட்டும் ஒரு பார்வை. அழுத்தமும், நாடகப் பாங்கும், கேள்விகளும் கொண்ட இந்த நாடக அம்சம் இன்னும் உத்வேகம் ஊட்டுவதாக அமைந்திருக்கலாம்.

பரீக்ஷா குழுவினர் பிறகொரு இந்திரஜித், ஊர்வலம், பலூன், மனுஷா மனுஷா போன்ற நல்ல நாடகங்களை மேடையேற்றி தங்கள் வரையறைக்குள் துடிப்புடன் செயல்பட்டவர்கள். தற்போது அவர்களின் நாடகங்கள் தொடர்ந்து இருப்பது இல்லை. அவர்களது செயல் பாட்டிலும் முந்தைய முனைப்பு இல்லை. தங்களுடைய செயல் பாடுகளை பரீக்ஷா குழுவினர் மறுபரிசீல்னை செய்வது நல்லது.

வெளி மிகச்சிறப்பாக கனமாக வெளிவந்திருப்பது எனக்கு மிகவும் மகிழ்ச்சி தருகின்றது. ‘நடுக்கடலில்’ நாடகத்தை திலீப்குமார் மிக அழகாகத் தமிழாக்கம் செய்திருக்கிறார். மற்ற கட்டுரைகள், குறிப்புகள் எல்லாமே எனக்குப் பிடித்திருக்கின்றன. பரவலாகத் தமிழகம் முழுவதிலும் நடைபெறும் நவீன நாடக இயக்கங்கள், அமைப்புகள் மிகச் சுருக்கமாகவேனும் அறிமுகம் செய்ய வேண்டும்.

புவியரசு, சென்னை.

அச்சும் அமைப்பும் நன்றாக இருக்கின்றன. கண்ணை உறுத்தாமல், தம்பட்டங்கள் இல்லாமல் எளிமையாக ஆனால் உறுதியான தளத்தில் வந்திருப்பதாகத் தெரிகிறது. இந்த முயற்சி தொடர்ந்து தொய்ந்து போகாமல் இருக்குமாறு உங்களைக் கேட்டுக் கொள்கிறேன். ‘வெளி’ என்ற இதழின் பெயரே கவிதையைப் போல் உள்ளது. காலங்கடந்து நிற்கும் ஓர் இனிய நிரந்தரத்தைப் போல......

டாக்டர். துரை சீனிச்சாமி,
தஞ்சை தமிழ் பல்கலைக் கழகம்

கவிதைகளுக்கு, கதைக்கு, கட்டுரைகளுக்கு, நாடகத்துக்கு என தனித்தனியே பத்திரிகைகளின் வரவைப் பார்க்க ஆனந்தமாய் உள்ளது. ஆனாலும் தமிழுக்கு இது போதாது. வியாபாரிகள் உருவாக்கிய பண்பாட்டுக்கு எதிர்ப் பண்பாட்டை அடையாளப் படுத்த இன்னும் நூறு பத்திரிகைகள் வேண்டும். திலீப்குமாரின் மொழிபெயர்ப்பு விஷய கனத்துக்கு தக்க கூடுதல் களம். நல்ல நாடகம். நல்ல முயற்சி. நூல் அறிமுகம் நல்ல பகுதி. முத்துசாமியுடனான பேட்டி உபயோகமானது. சிறுபத்திரிகை அச்சாக்கத்தில் இப்போது இராசகிளியும், மிதிலாவும்தான் முன்னணியில் உள்ளன போல.

பாவண்ணன், பெங்களூர்.

கள் அப்படி இயங்க வாய்ப்பே இல்லை. முன்னர் சொல்லப்பட்ட காலத்தின் creativity என்ற conceptம் இதுவும் முரண்பட வில்லையா? நாட்டிய சாஸ்திரமும், ப்ரெக்டின் தியேட்டரும், உதய சங்கரும் நிச்சயம் பழையது/புதியது என்று காணப்பட்டேயாக வேண்டும். எப்படி இன்று திருக்குறள் எழுதப்படாதோ அது போல.

கோ. ராஜாராம், பெங்களூர்.

மதுரை விழிகள் இதழுக்குப் பின் மிகுந்த கவனம் நாடகக்கலை மேல் செலுத்த சிறுபத்திரிகைகளால் முடியாது போய்விட்டது. 'வெளி'யின் வரவு அத்தியாவசியமானதுதான்.

சு. முருகன், காவேரிப்பட்டணம்.

தமிழ் நாடகாசிரியர்களுக்கும், நாடகக் கலைஞர்களுக்கும், இயக்கு னர்களுக்கும் பயனளிக்கக்கூடிய மிகத் தேவையான நல்ல தொகுப்புப் பத்திரிகை.

மெரீனா, சென்னை.

இதே அமைப்பில் வேறு இதழ்கள் வெளிவந்திருப்பினும், வெளியின் கட்டமைவு நம்பிக்கை தருகிறது. மொழியாக்க நாடகம் வெளி யிட்டிருப்பது இன்னும் தமிழில் நாடகங்கள் எழுதிவருவன—மிக மிக—அருகியுள்ளதையே காட்டுகிறது.

பாரவி, சென்னை.

சிறு பத்திரிகை பற்றிய ஆதங்கத்துடன் தொடங்கி இருக்கிறீர்கள். நீண்ட காலம் வாழ்ந்து நாடக மறுமலர்ச்சிக்கு வழிவகுக்க வேண்டும் என வாழ்த்துகிறேன். சமஸ்கிருதத்தில் இருக்கும் 'பகவதாஜ்ஜீகம்' போன்ற நாடகங்களையும் பாஸனுடைய சில நாடகங்களையும் ஆராய்ந்து பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம்.

கரிச்சான் குஞ்சு, கும்பகோணம்.

இதழ் தயாரிப்பு ரொம்ப நன்றாக உள்ளது. இதுபோன்ற பத்திரிகை கள் தமிழுக்குத் தேவைதான், ஆனால் சிறு பத்திரிகைகளின் சரித்திரம் ஏற்படுத்தியுள்ள பய உணர்வு உங்கள் பத்திரிகை பற்றி யும் எழுகிறது.

வண்ண நிலவன், சென்னை.

இதழ் மிகுந்த கவனத்தோடு தயார் செய்யப்பட்டிருக்கிறது. பல் வேறு விதமான கருத்தோட்டங்கள் வெளியிடப்படும் மேடையாக அது அமைந்திருப்பது சிறப்பு. இந்த ஜனநாயகத் தன்மை தொடர்ந்து பேணப்படவேண்டும்.

பொன்னீலன், மொடக்குறிச்சி.

நன்றாக வந்துள்ளது என்பது பார்க்கும்போதே ஒரு கனமான எண்ணத்தை ஊட்டும் பத்திரிகை என்பதைத் தோற்றுவிப்பதால் உணரலாம். இதையே திரு. வல்லக்கண்ணனும் ஏற்றுக் கூறி னார். நல்ல தொடக்கமாக உள்ளது. நாடகக் கலையின் பல் வேறு முகங்களுக்கு வாசல் களமாய் கோடு காட்டப்பட்டு வெளி யாகி உள்ளது.

சே. இராமானுஜம், நாடகத்துறைத் தலைவர்
தஞ்சை தமிழ் பல்கலைக் கழகம்.

மிக நிதானமாக, வரிவரியாக முழுவதையும் படித்துப் பார்த்தேன். ந. முத்துசாமியுடன் பேட்டியிலிருந்து அம்ஷன் குமார் விமர்சனம் வரை எல்லாமே நன்று. அத்தனையும் தரமானவை. ம்ரோஜெக் நாடகத்தை அருமையாகத் தமிழாக்கியிருக்கிறார் திலீப்குமார். இதுபோல கன்னட, மலையாள, தெலுங்கு நாடகங்களை தமிழாக்கி வெளியிடுவது நல்லது. ஆல்பர்ட், ராமானுஜம் கட்டுரைகள் சிந்தனையைத் தூண்டுகின்றன. ஒரு முக்கிய தேவையை 'வெளி' பூர்த்தி செய்கிறது.

தி. க. சிவசங்கரன், திருநெல்வேலி.

நாடக இலக்கியம் பற்றிய ஆழமான விஷயங்கள் வெளியாகி இருப்பது அறிய மிகவும் சந்தோஷம். தமிழ்ச் சிறுகதை இலக்கியத் திற்கு 'மணிக்கொடி' ஆற்றிய பங்கை தமிழ் நாடகத்திற்கு 'வெளி' ஆற்றவேண்டும் என்பது எனது ஆசை.

என் ஆர். தாசன், சென்னை.

முத்துசாமியின் பேட்டியில் வந்த காலத்தின் creativity என்ற சொற்றொடர் எனக்குப் புரியவில்லை. காலத்தின் creativity எல்லா வர்க்க-ஜாதியினருக்கும் ஒன்றுபோல் இல்லை என்பதுதான் கசப்பான உண்மை. பழையது புதியது என்ற பேதமில்லாதபடி கலைகள் இயங்கவேண்டும் என்று முத்துசாமி சொல்கிறார். கலை

கி. அ. சச்சிதானந்தம் எழுதியுள்ள நூல் அறிமுகம் படைப்பாளி களை எழுதத் தூண்டும் வகையில் அமைந்திருந்தது. திலீப் குமாரின் மொழியாக்கத்தில் இடம் பெற்றிருக்கும் 'நடுக்கடலில்' நாடகம் தமிழுக்கு நல்ல வழிகாட்டி நாடகம். முத்துசாமியின் பேட்டி சரியான முறையில் அணுகப்பட்டிருந்தது.

துரை, ஆசிரியர் 'நக்கீரன்'

'நடுக் கடலில்' நாடகம் இட ஒதுக்கீட்டு பிரச்னையையும் மறைமுக மாக சுட்டுகிறது.

நடராஜன், மதுரை.

இதழின் தரம் எதிர்பார்த்தபடி அமைந்திருக்கிறது. பல்வேறு அம்சங்கள், பல்வேறு கருத்துக் குழாத்தினர், பல்வேறு நோக்கு நிலைகள் இவைகள் சந்திக்கும் களமாக 'வெளி' அமைவது சந் தோஷந்தரும் விஷயம், சந்தாவைச் சாராதிருப்பதும் ஆறுதலளிக் கிறது.

சுந்தர், சுதேசிகன், மதுரை.

உலக நாடகக் கலைக் களஞ்சியம் கூறும் குறைபற்றி, தமிழ் நாடகச் சூழலின் பல்வேறு தன்மைகளையும், போக்குகளையும், மனோன் மணியத்திலிருந்து தொடங்கி இந்நாள் வரையிலுமான திறனாய் வையும், ஆராய்ச்சிகளையும் மேற்கொண்டு விளக்க, சிந்திக்க முற்படுதல் நலம்.

த. யாலு, விழுப்புரம்.

'வெளி' ஒரு அருமையான பாதையில் செல்கிறது. சிறுபத்திரிகை பல நின்று போவதின் காரணமே பொருளாதார சிக்கல் தான். தயவு செய்து பத்திரிகையை யாருக்கும் ஓசியில் அனுப்பாதீர்கள்.

சிவராமன், வேலூர்.

பொருளடக்கம்

1.	இன்றைய பார்வையில் தெருக்கூத்து	கோ. ராஜாராம்	3
2.	கூட்டியக்கம் (நாடகம்)	பிரமிள்	9
3.	நாடகமும் சினிமாவும்	அஃஷின் குமார்	13
4.	சில கவிதை நாடகங்கள்		16
5.	சங்கரப்பிள்ளையின் நாடக ஆளுமை	சே. இராமானுஜம்	20
6.	குகை (மலையாள நாடகம்)	சங்கரப்பிள்ளை	32
7.	நாடக விமர்சனங்கள்		53
8.	கடிதங்கள்		64
9.	தாகூர் மொழிபெயர்ப்பு	ரெங்கராஜன்	பின் அட்டை

தொடர்பு முகவரி : 1415, 2வது தெரு, முதல் செக்டார்,
கே. கே. நகர், சென்னை-78.

அட்டையில்: கர்நாடக கோவிலும், ஆக்ரா கோட்டையும் இணைந்த தோற்றம். கட்டிடக் கலை நுட்பங்களும், உன்னத கலை வெளிப்பாடுகளுமாக கலாச்சார சின்னங்களாய் விளங்கிய நமது கோவில்களும், கோட்டைகளும் இன்று மதவெறியின் அடையாளமாய் மக்களைப் பிளவுபடுத்தும் நிலை எவ்வளவு பெரிய கலாச்சார அவமானம்.

எண்பதுகளில் கலை இலக்கியம்

'தளம்' பத்திரிகை சார்பில் அக்டோபர் 14, 15 தேதிகளில் 'எண்பதுகளில் கலை இலக்கியம்' என்பது பற்றி இரண்டு நாள் கருத்தரங்கம் நடந்தது. அதில் நாடகத்துக்கென்று ஒரு அமர்வு ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருந்தது. பரிக்ஷா ஞாநி தலைமையேற்றுப் பேசினார். மதுரை மு. ராமசாமி 'தமிழ் நாடகங்கள் நோக்கும் போக்கும்' என்ற தலைப்பில் கட்டுரை வாசிப்பதாக இருந்தது. ஆனால் அவர் வரவில்லை. கே. வி. ராமசாமி 'குணம் நாடிக் குற்றமும் நாடி' என்ற தலைப்பில் 1978ல் காந்தி கிராமத்தில் ராமானுஜம் நடத்திய முதல் நாடகப் பட்டறையிலிருந்து தொடங்கி தமிழில் புதிய நாடகங்களுக்கான பிரக்ஞை எப்படி செயல்வடிவம் பெற்றது என்பதை விளக்கினார். நாட்டுப்புறக் கலை வழியிலான நாடக வெளிப்பாடுகள், தொழிற் புரட்சியின் விளைவாக எழுந்த மேடை நாடக வெளிப்பாடுகள், மூன்றாம் உலக நாடுகளின் சமூக, அரசியல் தாக்கங்களால் விளைந்த நாடகங்கள் என மூன்று வகையான தமிழ் நாடகப் போக்குகளை அவர் இனம் கண்டு தமிழில் ஒரு ஆரோக்கியமான நாடகச் சூழ் நிலைக்கு இம்மூன்றின் பங்களிப்பும் ஒரு தரமான தளத்தில் வெளிப்படவேண்டும் என்றார். தலைமையேற்ற ஞாநி பரிக்ஷா நாடக முயற்சிகள் பற்றிக் குறிப்பிட்டு நடுத்தர வர்க்கத்தினரை வியாபார நாடகங்களின் பிடியினின்று விடுவிப்பதையே தம் முயற்சிகள் இலக்காகக் கொண்டவை என்றார். பின்னர் ந. முத்துசாமி கூத்துப்பட்டறையில் நடிகர்கள் எப்படித் தயாராகிறார்கள் என்பதை விளக்கிப் பேசினார். நிறுவன உதவி பெறுவதன் அபாயங்கள் குறித்தும், நாடகம் பல்கலை வளாகங்களில் தேக்க முறுவது பற்றியும், தமிழ் நாடகத்தின் வேர்களை இனம் காண வேண்டியதின் அவசியம் பற்றியும் கருத்துக்கள் தெரிவிக்கப் பட்டன. அக்கினிபுத்திரன் பார்ப்பனீயக் கலாச்சாரம் எப்படி கலை நோக்குகளை மலினப்படுத்தி வருகிறது என்று தம்முடைய கருத்தை வெளியிட்டார். இலங்கையிலிருந்து வந்திருந்த அந்தோணி ஜீவா சிங்கள நாடகங்களின் பாதிப்பு யாழ்ப்பாணத்து தமிழ் நாடகங்களின் தரத்தை உயர்த்தியிருப்பதாகக் குறிப் பிட்டார். பொதுவாக நாடக அமர்வு திட்டமிடப்படாது சில கருத்து வெளிப்பாடுகளாகவே முடிந்தது.

நாடக ஆசிரியர் அறிமுகம் : ஸ்லாவோமிர் மிரோஜெக்

இவர் 1930ல் பிறந்த போலிஷ் நாடக ஆசிரியர். கட்டிட இயல், ஓவியம் மற்றும் கிழக்கிந்திய நாகரிகம் பயின்றவர். பத்திரிகைகளில் கார்ட்டூனிஸ்டாகவும் எழுத்தாளராகவும் இருந்திருக்கிறார். இரண்டு நாவல்களும், ஐந்து சிறுகதைத் தொகுதிகளும், இரண்டு கார்ட்டூன் புத்தகங்களும், இருபது நாடகங்களும் எழுதியிருக்கிறார்.

இவர் சிறிய செறிவான நாடகங்களுக்காக புகழ் பெற்றவர். அவருடைய ஒவ்வொரு நாடகமும் ஒரு குறிப்பிட்ட விஷயத்தை அதன் எல்லைவரை தொடரக்கூடியதாக இருக்கும். அவருடைய முதல் நாடகமான Police (1958) கடைசியாக சிறைபிடிக்கப்பட்ட புரட்சிக்காரன் விசுவாசியாக மாறும் ஒரு அனுமானத்தில் எழுவது. போலீஸ் அமைப்பின் கட்டுமானம் கேள்விக்குள்ளாகிறது. அதைக் காப்பாற்ற ஒரே வழி புரட்சிக்காரன் பேசல் தோன்றும் போலீஸ்காரனை தியாகம் செய்வதுதான். அவன் அரசாங்கத்துக்கு எதிராக கோஷமிட்டு தன் சக ஊழியர்களால் கைது செய்யப்பட நிர்ப்பந்தித்துக் கொள்கிறான். கடைசி அரசியல் கைதியும் இல்லாதபோது அரசியல் ரீதியான போலீஸ் அமைப்புக்கு அங்கே அவசியம் இல்லை.

The Martyrdom of Peter Ohey (1959) அரசாங்க நலன்களுக்காக பலியிடப்படும் ஒரு சாதாரண குடிமகனைப் பற்றியது. கற்பனைப் புலியாக வரும் ஒரு விருந்தாளி அரசனால் அவன் வேட்டையாடப் படுகிறான். வோஹேயின் பாதுகாப்பின்மைக்கும், பயத்துக்கும், பலிகொள்ளப்படும் உணர்ச்சிக்கும் வெளி சக்திகளும் துணையாக இருக்கின்றன.

தனிமனிதன் மேல் சமூகமும், தீயசக்திகளும் செலுத்தும் ஆளுமைகள் Striptease (1961) நாடகத்தில் காப்கா பாணியில் கையாளப் பட்டுள்ளன. ஒரு மர்மமான ராட்சஸக் கையினால் மிரட்டப்படும் இரண்டு எளிமையான சந்தர்ப்பவாத குணம் கொண்ட அதிகாரிகள் தங்கள் ஆடைகள் களையப்பட நிர்ப்பந்திக்கப்படும் போது தங்கள் உரிமைகளை நிலைநாட்டும் முயற்சியில் தோல்வியுற்று தாங்கள் விதிக்கப்பட்ட இடங்களுக்கு தள்ளப் படுகிறார்கள்.

மிரோஜெக் ஒருவித விகாரமான வாழ்க்கை நிலையை வேடிக்கை உணர்வுடன் சித்தரித்தார். அவருடைய நாடகங்கள் அபத்தமான (absurd) அனுமானங்களை எடுத்துக்கொண்டு அவைகளின் தர்க்க ரீதியான முடிவுகளுக்கு அழைத்துச் செல்பவை. சார்த் நாடகங்களின்றும் சற்றே மாறுபட்டு இவருடைய நாடகங்களில் வாழ்க்கை வெளிசக்திகள் இன்றியே நரகமாகிறது.